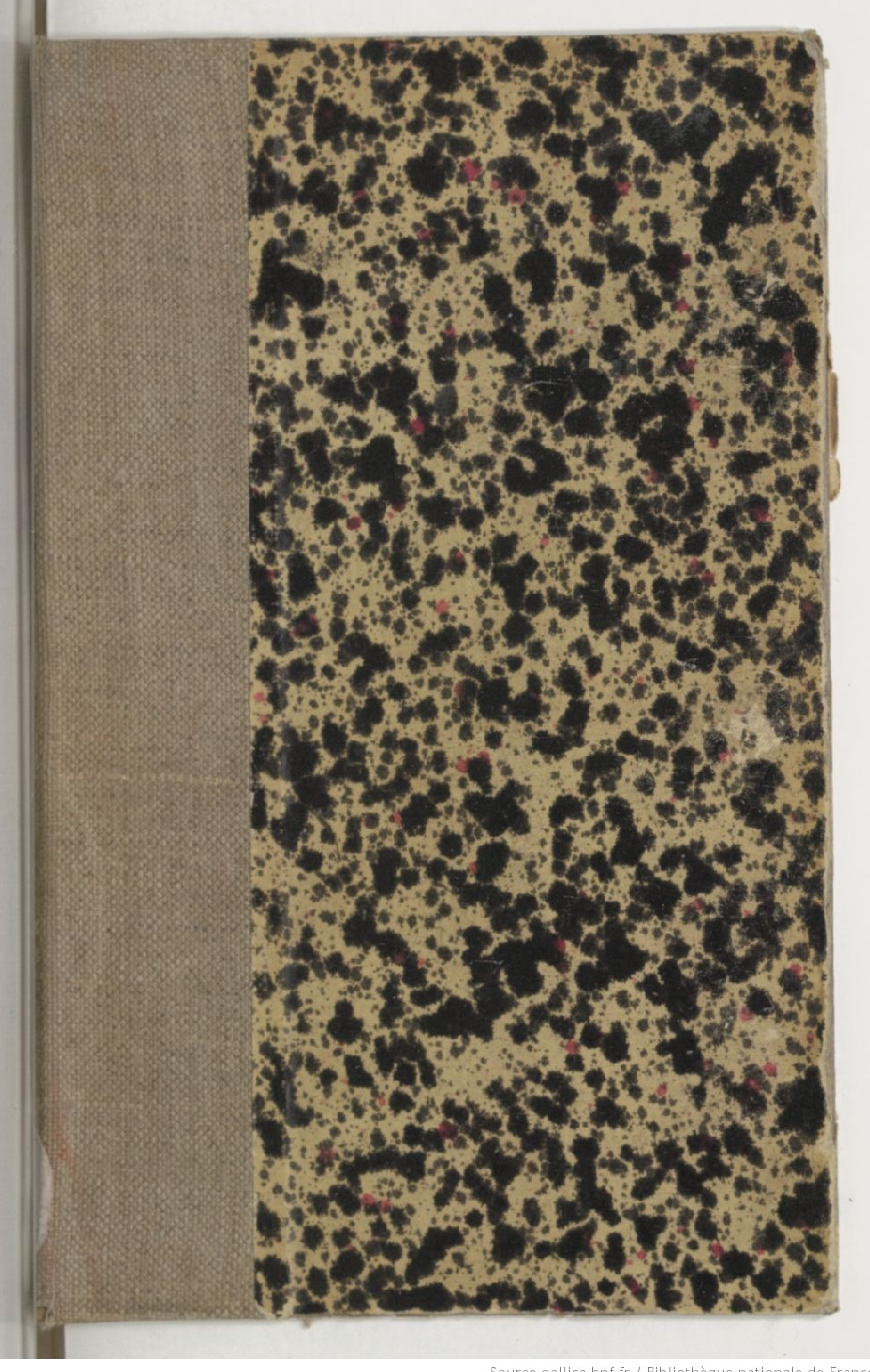
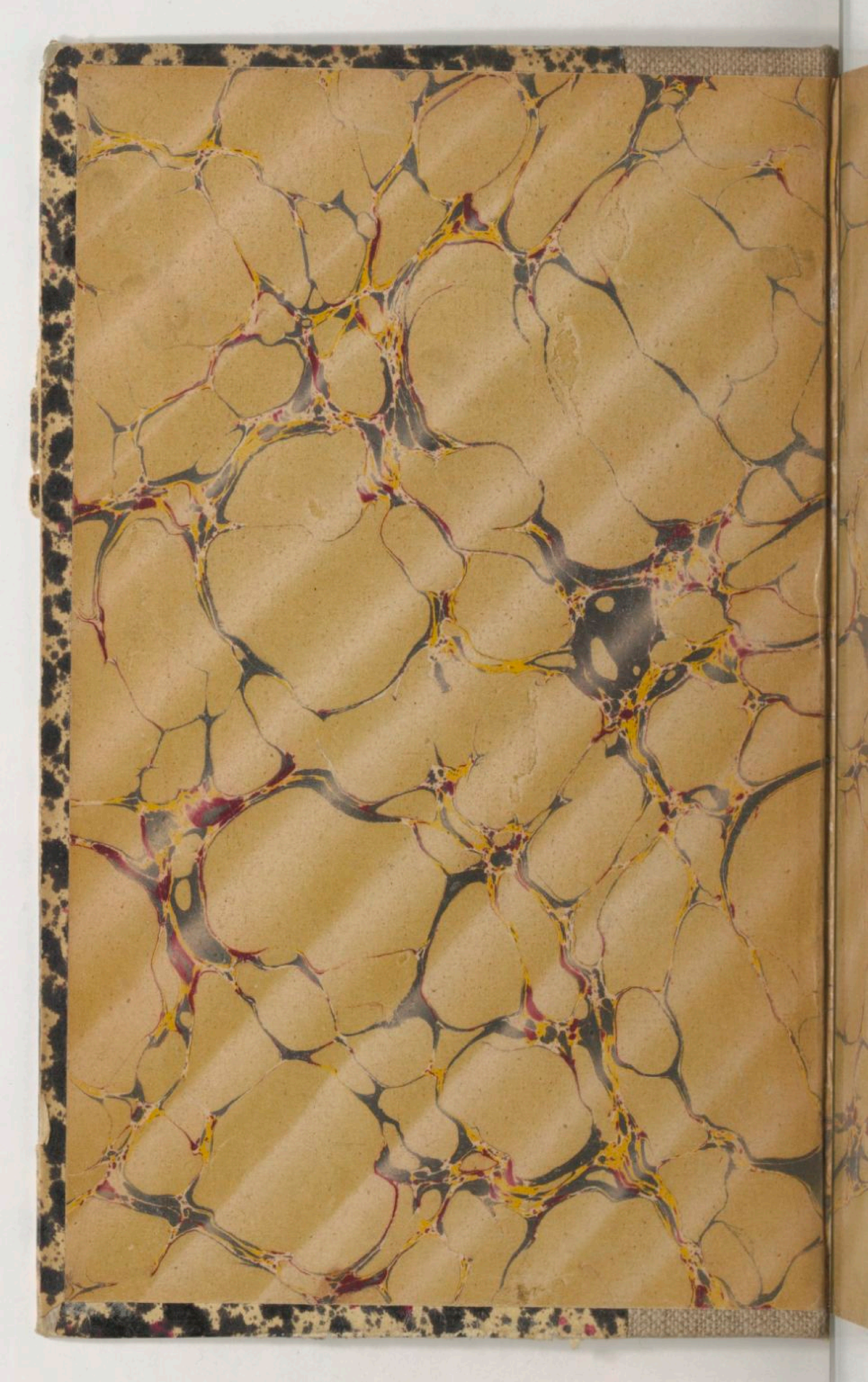
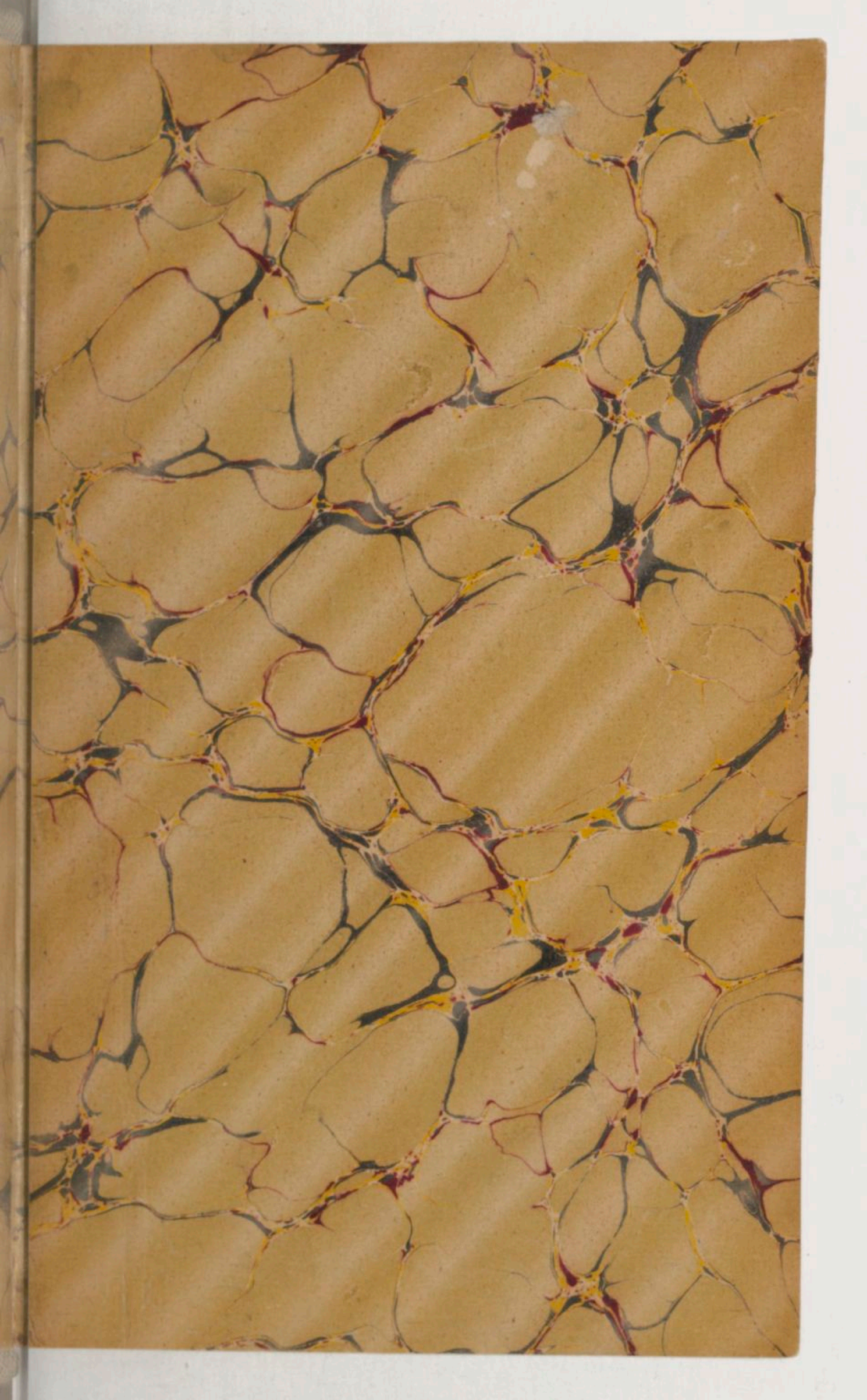


André Gide









Ramon Fernandez

ANDRÉ GIDE

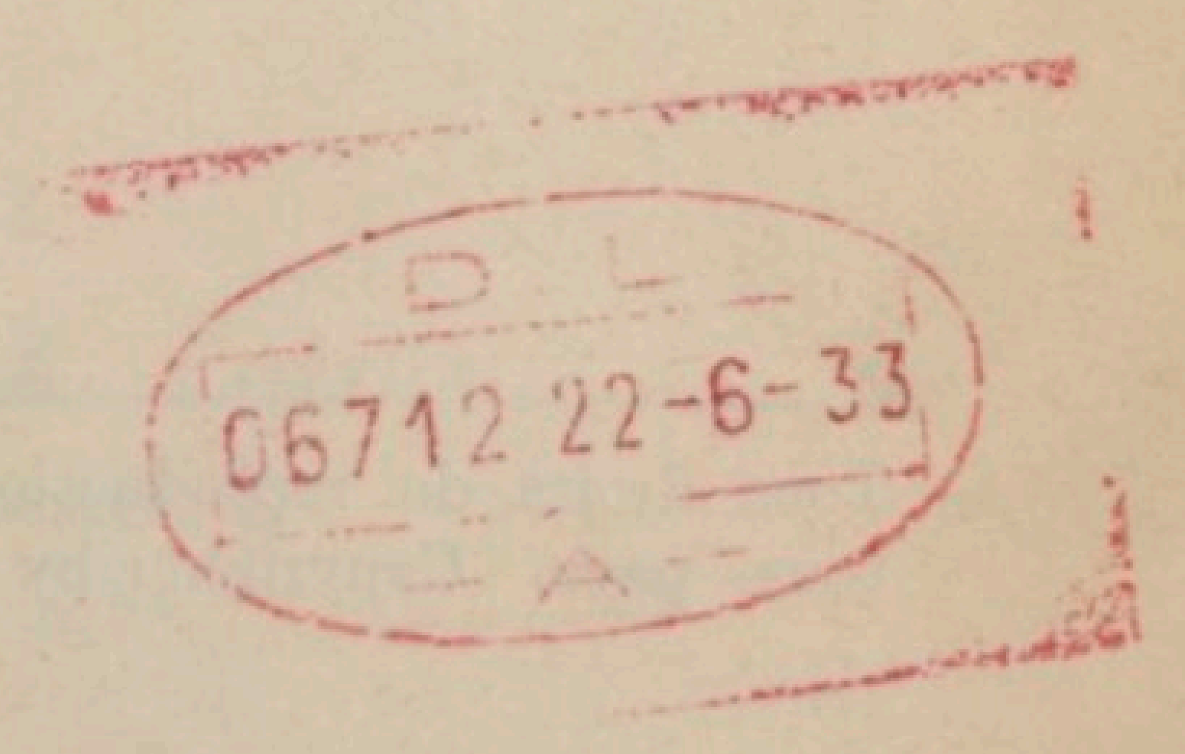


1931

Éditions R.-A. Corrêa

PARIS XVe

ANDRÉ GIDE



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

MESSAGES, 1re série *(N.R.F.)*.

DE LA PERSONNALITÉ *(Sans Pareil)*.

MOLIÈRE *(N.R.F.)*.

Ramon Fernandez

ANDRÉ GIDE

1931
Éditions R.-A. Corrêa
8, Rue Sarasate, 8
PARIS XVe

JUSTIFICATION DU TIRAGE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

10 *exemplaires sur Hollande, numérotés de* 1 *à* 10

100 *exemplaires sur Vélin pur fil Lafuma*
dont 75 *numérotés de* 11 *à* 85

et 25 *exemplaires hors commerce numérotés de* I *à* XXV.

CHAPITRE PREMIER

Points de repère

De tous les écrivains qui règnent présentement sur l'opinion, et dont presque aucun n'est d'interprétation commode, André Gide est le plus difficile à ne point trahir. Proust, Claudel, Valéry, Barrès lui-même, ont conquis leurs galons par des voies peu régulières : tous, plus ou moins, ce sont des francs-tireurs. Mais ces francs-tireurs, dès que la gloire les touche, régularisent volontiers leur situation, se font inscrire, sans broncher, dans l'état-major des lettres où ils remplacent les aînés qu'ils ont combattus; et finalement y gagnent, ou y perdent, de leur ressembler. Que dire alors de Gide, qui fait de cet état de franc-tireur sa permanente raison d'être, qui, poussé par l'opinion au premier rang de l'armée littéraire, en refuse la servitude et s'arrache les galons dont on le décore ? Un écrivain illustre qui ne veut point d'une grande carrière : situation rare en France,

et toujours, chez nous, paradoxale. La royauté littéraire nous paraît le couronnement si naturel du mérite et du succès littéraires que celui qui s'y dérobe, nous inclinons à le rejeter hors de la nature, que nous confondons volontiers avec la société. Non que Gide ne soit sensible, autant qu'on peut l'être sans doute, aux hommages : mais il a d'abord, une fois pour toutes, posé ses conditions, se décidant très jeune à n'accepter point celles que lui imposerait la quête du succès.

Je crois qu'on ne saurait trop insister sur ce point, car c'est à cette décision qu'il doit en partie sa glissante et déroutante vitalité. Depuis *Si le grain ne meurt*, nous savons comment elle lui fut imposée par les circonstances, en l'espèce l'insuccès des *Cahiers d'André Walter.* En publiant ces *Cahiers* — qui, sans l'aveu de Gide, aurait pu le croire ? — le jeune écrivain avait visé le grand succès : « Oui, le succès fut nul. Mais j'ai le caractère ainsi fait que je pris plaisir à ma déconvenue. Au fond de tout déboire gît pour qui sait l'entendre, un « ça t'apprendra » que j'écoutai. Incontinent je cessai de désirer un triomphe qui se dérobait à moi; ou du moins je commençai de le souhaiter différent, et me persuadai que la qualité des applaudisse-

ments importe bien davantage que leur nombre (1). » On voit apparaître ici deux des grands ressorts de Gide, dont la trempe ne s'est jamais démentie : l'adaptation, par souplesse et sympathie, aux circonstances, et l'optimisme vital qui lui fait creuser son chemin lorsque la grand'route est bouchée, et rejoindre, par ces voies détournées, le but qu'il avait d'abord entr'aperçu à vol d'oiseau. Au reste, quand je dis que les circonstances lui ont imposé cette décision, je m'exprime mal : plutôt elles l'ont obligé d'adopter une certaine manière d'agir, une certaine allure qui lui allait à merveille. Ce qui est remarquable, ce n'est pas que Gide, à vingt ans, ait pensé et décidé comme il dit : c'est qu'à soixante ans, et en dépit de plus de dix années de gloire, il fasse mieux que penser ainsi, il soit pour nous le vivant exemple d'un homme qui se dérobe sans cesse à sa définition, non, comme on a dit, par une vaine acrobatie, mais par jeunesse des sens et du cerveau.

Cette idée de carrière, presque consubstantielle au génie français, nous la voyons défendue par sa vieille cousine, la baronne de Feuchères qui s'écriait : « Tu ne me feras

(1) *Si le Grain ne meurt*, II, p. 203.

jamais croire que tu ne te tiendras pas à un genre une fois que tu y auras réussi. » Et Gide d'ajouter : « Mais précisément je préférais ne réussir point, plutôt que de me fixer dans un genre. Quand elle me mènerait aux honneurs, je ne puis consentir à suivre une route toute tracée. J'aime le jeu, l'inconnu, l'aventure : j'aime à n'être pas où l'on me croit; c'est aussi pour être où il me plaît, et que l'on m'y laisse tranquille. Il importe avant tout de pouvoir penser librement (1). » Allez donc vous y reconnaître! Si encore Gide se contentait, comme La Fontaine auquel il ressemble par bien des traits, de « penser librement » sous le couvert du déguisement poétique! Mais il est d'une époque où l'écrivain le plus souple, le plus divers, tient pour urgent de parvenir à une définition de soi. Et c'est ici que la véritable difficulté commence. Gide est non seulement un artiste, il est un critique des mieux armés. A chacune des diversités de sa nature correspond une idée très délicatement précisée, une sorte de pointe critique qui défend la partie sensible contre les attaques du dehors. Le refus même de Gide de relier ces idées en un faisceau solide est à sa manière une

---

(1) *Id.*, p. 206

passe logique, et que Gide soit un logicien très têtu et très subtil, c'est ce dont j'espère convaincre le lecteur s'il veut bien me suivre jusqu'au bout de cette étude. C'est pourquoi l'œuvre de Gide est si curieusement traitée par la critique professionnelle. Voilà un auteur qui ne veut point de la cohérence, et qui même expose son incohérence avec une complaisante adresse. Mais il ne se peut qu'il pense réellement ce qu'il nous dit. On va tâcher de montrer les raisons de cette incohérence : par exemple qu'il fait fi de ses propres aspirations chrétiennes par goût du plaisir; ou encore qu'il goûte une joie démoniaque à tourner la tête des jeunes; ou encore qu'il fait vertu d'une paresse de pensée. Autrement dit, en expliquant son incohérence, on la supprime, on ne tient aucun compte de l'effort souvent admirable que Gide fournit afin de concevoir, d'amener jusqu'à l'idée sa naturelle complexité. N'écouter point ce qu'un homme a à faire entendre en sa faveur, dans la pratique cela s'appelle une injustice. Il paraît que dans les lettres c'est le devoir de la critique, et pour ainsi dire sa raison d'être.

Dès que vous acceptez de juger Gide sans tenir compte des jugements que lui-même vous propose, personne n'est plus facile à juger.

Mais il en va tout autrement si vous faites ce que doit faire un critique honnête : comprendre Gide de l'intérieur, et tout à la fois le situer dans la continuité historique française, où sa place est considérable. Et voici la seconde difficulté qui nous arrête : Gide est un de ces écrivains qui ne s'entendent point si l'on ne tient compte de la signification historique de leur œuvre; je veux dire : il est un de ces écrivains, comme Gœthe, dont chaque œuvre, en plus de sa valeur artistique intrinsèque, représente une étape dans le devenir d'une culture, une expérience dans le procès de découverte et de vérification qui constitue une culture vivante. *Les Nourritures terrestres*, *l'Immoraliste*, *les Caves du Vatican*, *les Faux Monnayeurs*, et jusqu'à *Paludes* et à *Si le grain ne meurt* offrent ce double intérêt. L'évolution de Gide de l'autobiographie au roman, nous le verrons, correspond de même à un moment historique de grande importance, ainsi que la réaction de Gide à Dostoïevsky. Or, il se trouve que Gide est le moins « historien » de nos écrivains, celui qui songe le moins à l'argument historique. Très sensible au caractère relatif, par rapport à l'individu, des sentiments et des idées, il songe peu à les mettre en relations avec telle ou telle époque déterminée. Par

exemple cette fameuse notion de sincérité : considérée indépendamment des circonstances où Gide l'a formée, elle peut paraître choquante et nuisible; mais dès que l'on songe que Gide, l'esprit bourré de fausses notions et d'appréhensions préconçues, ne disposait point d'autre critère pour reconnaître sa vraie vocation, on la trouve parfaitement légitime. Lisez de près ce que les contradicteurs de Gide ont écrit là-dessus : vous constaterez que neuf fois sur dix ils opposent à la sincérité des principes auxquels ils croient, principes qui valent plus, à leurs yeux, qu'une sincérité inconditionnelle. C'est-à-dire que leur sincérité, à eux, est relative à ces principes, tandis que la sincérité de Gide est relative à autre chose. Ainsi, Gide est amené à donner une valeur absolue à certaines valeurs qui sont relatives, non seulement à lui-même en tant qu'individu — ce dont il conviendrait encore — mais à lui-même en tant qu'interprète d'un certain moment de l'histoire de la sensibilité. Ses adversaires se contentent alors de rapporter ces mêmes notions à eux-mêmes, ou à une autre époque de la pensée; sans le dire, bien entendu; et le tour est joué. Si l'on veut tâcher de bien comprendre Gide, il faut donc prendre garde de toujours bien situer les valeurs qu'il nous

propose, et en même temps d'y voir les étapes d'un procès de développement qu'il n'y a aucune raison de borner au développement de Gide lui-même. L'œuvre de Gide, nous le verrons, est essentiellement une exploration de l'esprit. Comme tout explorateur, Gide a dû tâtonner avant de savoir, souvent à ses dépens, comment composer l'équipement qui lui est nécessaire. Il se peut que, poussant plus avant que lui, ou continuant par d'autres voies, on en vienne à réclamer certains instruments, certaines armes auxquels il avait renoncé. Mais poursuivre, continuer, ce n'est pas juger. Si l'on juge, il convient de ne point porter toujours au compte des caprices de l'individu ce qui relevait des conditions de son travail.

Puisque j'en suis à la liste des précautions, je ne puis nier que Gide ait souvent pris comme un malin plaisir à fournir d'arguments ses contradicteurs. Il leur a d'abord fourni un vocabulaire. S'il n'avait mis Dieu à toutes les sauces et mêlé les souvenirs de l'Evangile à ceux des *Mille et une Nuits*, M. Massis, par exemple, n'aurait pas trouvé tout frayé le chemin de son *Jugement*. Puis certaines formules comme celle, fameuse, sur les mauvais sentiments et la bonne littérature, ont fait à Gide une réputation de satanisme poétique,

ou d'évangélisme retourné, uniquement due au tour moraliste de la sentence. Il y a, je le veux, une sorte de perversité gidienne, que je tâcherai d'analyser plus loin. Mais je crois qu'il y a surtout, dans son cas, une affaire d'habitude. Gide dit profondément, à propos de Dostoïevsky, que Nietszche était jaloux du Christ. Gide a pour le Christ une révérence bien trop sincère, bien trop naïve pour en être à proprement parler jaloux. Mais quelque chose le gêne dans le christianisme : le sentiment que cette doctrine qui se prétend universelle, et dont l'emprise est si forte sur les âmes, ne détient qu'une partie de la vérité, ou, si l'on préfère, n'éclaire qu'un versant de la réalité. Tout le reste de la vérité que Gide découvre ou devine, cet autre versant qu'il aperçoit, il les rend sensibles par opposition à la vérité, au versant chrétien, parce que lui-même, c'est ainsi qu'il les a connus d'abord; et aussi parce que, pour exprimer des opinions morales, il ne dispose que d'un vocabulaire chrétien. De plus grands philosophes que lui, et Nietszche tout le premier, se sont achoppés à cette question de langue, et je n'y verrais pour ma part qu'un inconvénient formel, si cette habitude de Gide n'avait fait croire à de très bons esprits — et singulièrement, parfois, à Gide lui-même —

que le drame gidien était un conflit entre la foi chrétienne et, comme on dit, le paganisme, alors que ce drame se situe dans un tout autre plan. Car, ainsi que j'aurai l'occasion de le montrer, le drame de Gide est essentiellement un drame de la sympathie, l'irruption d'autrui dans sa vie intérieure, et le revêtement chrétien de cette sympathie, tout en entraînant des conséquences considérables, n'est pas inhérent au conflit lui-même.

Tout ceci m'amène à la plus importante des précautions qu'il faut prendre quand on aborde l'étude de Gide : se définir à soi-même, avec le plus de précision possible, ce qu'on appelle une contradiction. Gide a tant usé et abusé de cette notion, et parfois à l'étourdie, qu'on ne saurait trop s'éclairer sur ce point.

Voici d'abord deux textes de Gide : « Les vacances du nouvel an, nous les passions à Rouen dans la famille de ma mère; celles de Pâques, à Uzès auprès de ma grand'mère paternelle.

« Rien de plus différent que ces deux familles; rien de plus différent que ces deux provinces de France, qui conjuguent en moi leurs *contradictoires* influences. Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop

divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. Sans doute ceux-là seuls sont-ils capables d'affirmations puissantes, que pousse en un seul sens l'élan de leur hérédité. Au contraire, les produits de croisement en qui coexistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes. Je me trompe fort si les exemples ne me donnent raison (1). »

« L'on peut même dire qu'il est rare que Dostoïevsky ne se retourne pas contre sa propre pensée, aussitôt après l'avoir exprimée. Il semble qu'elle exhale aussitôt pour lui cette puanteur des choses mortes, semblable à celle qui se dégageait du cadavre du starets Zossima, alors précisément qu'on attendait de lui des miracles, — et qui rendait si pénible pour son disciple, Aliocha Karamazov, la veillée mortuaire. »

« Evidemment, pour un penseur, voici qui serait assez fâcheux. Ses idées ne sont presque jamais absolues; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirai plus : non seulement relatives à ces personnages, *mais à un mo-*

---

(1) *Si le Grain ne meurt*, I, p. 26. C'est moi qui souligne.

ment précis de la vie de ces personnages ; elles sont pour ainsi dire *obtenues* (1) par un état particulier de ces personnages; elles restent relatives; en relation et fonction directe avec tel fait ou tel geste qu'elles nécessitent ou qui les nécessite (2). »

Ces deux passages l'un l'autre s'éclairent et se complètent, et j'ai souligné, dans l'un et dans l'autre, des jugements qui indiquent assez que Gide n'est pas tout à fait au clair sur ce problème de la contradiction. On appelle *contradictoires*, en logique formelle, des propositions dont, par exemple, l'une est affirmative et s'étend à tous les individus d'une classe, et l'autre, négative, s'applique à quelques individus de la même classe : tout homme est bon, quelque homme n'est pas bon.

Or, les influences, sur Gide, des deux provinces de France ne sont nullement *contradictoires*, mais tout au plus contraires; et elles ne *deviennent* contraires que lorsque l'intelligence en prend conscience, les nomme. D'autre part il n'est pas contradictoire de céder à des influences contraires, si l'on se garde de donner à chacune d'elles une valeur universelle. Autrement dit, c'est le jugement que nous formons,

---

(1) C'est Gide qui souligne.
(2) *Dostoïevsky*, pp. 152-153.

la sentence que nous prononçons, qui peut s'avérer contradictoire, non point du tout les moments successifs et contraires que nous vivons. Si Gide prononçait : il n'y a que la vie selon le Christ qui soit bonne, et en même temps, ou l'instant d'après : il n'y a de bon que le soin exclusif de son plaisir et de sa santé, il se contredirait, car l'exclusive contenue dans chacun de ces jugements serait de l'autre contradictoire. Mais il ne le fait pas, et en refusant de prononcer l'exclusive dans l'un et dans l'autre cas, il échappe précisément à la contradiction. L'ordre vivant, organisé, complexe des impulsions diverses que nous subissons ne produit des contradictoires que lorsqu'il est transposé dans l'ordre logique. Il semble bien que Gide, plus d'une fois, ait aperçu cette fondamentale différence. Mais il cède le plus souvent, comme dans le premier passage cité, à l'habitude logique du langage, qui nous fait voir le contradictoire dans les objets eux-mêmes, au lieu de le voir seulement dans la forme par laquelle nous les exprimons. Les philosophes et les savants doutent fort, aujourd'hui, que la pensée logique puisse convenir à l'expression des phénomènes de la nature; à plus forte raison à celle des sentiments de l'homme et de ses actions.

Mais les choses ne sont pas si simples, et le bergsonisme, et le pragmatisme, ne résolvent qu'un premier degré de difficulté. Le savant pourra démontrer que le principe de contradiction est impuissant à résoudre les énigmes de l'univers : l'homme se laissera guider par ce principe pour résoudre les énigmes de son cœur. C'est ce que perçoit admirablement Gide lorsqu'il écrit : « Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. »

Et lorsqu'il éclaire cette formule par l'exemple de Dostoïewsky : « Ses idées ne sont presque jamais absolues ; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirai plus : non seulement relatives à ces personnages, *mais à un moment précis de la vie de ces personnages.* » Le romancier se divise en autant de personnages qu'il a de tendances diverses et contraires. Ces tendances, notre romancier, pareil à chacun de nous, aime à les affirmer, à les pousser à bout : ses personnages se chargeront pour lui de ce soin : c'est Alissa qui vivra selon le

Christ (1), c'est Michel qui se consacrera au soin de son plaisir et de sa santé. Mais ces personnages sont encore trop raides, tout d'une pièce; ils trahissent ainsi la complexité de leur créateur. En réunissant plusieurs personnages en un seul, Gide, après Dostoïevsky et après Proust, se donnera un miroir plus fidèle : « Je ne suis jamais ce que je crois que je suis, et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même. Ce n'est que dans la solitude que parfois le substrat m'apparaît et que j'atteins à une certaine continuité foncière; mais alors il me semble que ma vie s'alentit, s'arrête et que je vais proprement cesser d'être. Mon cœur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et je ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui » (2). Cette confession

(1) Je sais bien qu'Alissa n'est pas Gide, mais nous savons, et par Gide, et par Edouard, jusqu'où Gide peut aller par sympathie. C'est dans cette mesure — si l'on songe surtout à l'extraordinaire passivité de Jérôme — que *La Porte Etroite* exprime une des tendances de Gide complètement et radicalement développée.

(2) *Les Faux-Monnayeurs*, p. 93.

admirable d'Edouard, Gide ne refuserait pas sans doute de se l'attribuer à lui-même; en tout cas elle n'est point démentie par presque tout ce que de lui-même il nous a dit. Presque tout, seulement, car du « si je n'étais là pour les accointer », Gide, par moments, tire un autre parti qu'Edouard. Nous avons déjà vu que l'œuvre d'art lui apparaît comme une résolution du conflit des contraires, mais il y a plus. « Je puis douter, écrit-il à François Mauriac (1), si l'idéal grec ou goethien doit céder le pas à l'idéal chrétien; je puis chercher parfois à concilier l'un et l'autre... » Cette recherche de la conciliation, j'espère la montrer, vivante et dramatique, dans toute l'œuvre de Gide.

J'y vois le signe que Gide ne consent pas à se tenir pour contradictoire. Je veux dire : il ne consent pas, d'une part à arrêter le libre cours de ses impulsions, d'autre part à fixer chacune d'elles par un jugement qui l'obligerait à les opposer l'une à l'autre, ou les unes aux autres, comme contradictoires. Là est la clef, à mon avis, de son refus de se prononcer, de s'engager, de s'enfermer dans une attitude. Cette fameuse indécision de Gide est si peu « contradictoire » qu'elle est

(1) *Nouvelle Revue Française*, 1er juin 1928.

commandée par l'espoir tenace de surmonter la contradiction. Si bien que la pire erreur serait ici de rapprocher Gide de Proust en s'appuyant sur des textes comme le fragment du journal d'Edouard que je citais plus haut. La conception proustienne de la personnalité repose sur un pessimisme total; celle de Gide sur un optimisme extraordinaire, extraordinaire, je veux dire, chez un homme de son âge, et qui est fait de la croyance têtue que l'exploration de la vie ne lui a pas encore livré son ultime secret. Pour Proust, dans la vie point de salut. Pour Gide la vie fournit au contraire un courant intermittent mais intense qui peut à tout moment produire je ne sais quel miracle. La philosophie de Proust est une philosophie de vieillard, celle de Gide une philosophie de jeune homme. Mon plus vif désir serait d'aider Gide, dans une modeste mesure, à résoudre ce conflit en montrant que ses idées sur le conflit moral, sur la contradiction morale, ne paraissent pas toujours des mieux fondées.

Voici un passage du *Dostoïevsky* où l'erreur de Gide me paraît manifeste : « La lutte intime que nous peint Corneille, nous dit-il, c'est celle qui se livre entre l'être idéal, l'être modèle et l'être naturel que le héros s'efforce de renier. Somme toute, nous ne

sommes pas très loin ici, semble-t-il, de ce que M. Jules de Gaultier appellera le *bovarysme*, nom qu'il donne, d'après l'héroïne de Flaubert, à cette tendance qu'ont certains à doubler leur vie d'une existence imaginaire, à cesser d'être qui l'on est, pour devenir qui l'on croit être, qui l'on veut être.

« Chaque héros, chaque homme qui ne vit pas à l'abandon, mais s'efforce vers un idéal, qui tend à se conformer à cet idéal, nous offre un exemple de ce dédoublement, de ce *bovarysme* (1) ».

J'aime beaucoup Gide, mais j'aime beaucoup aussi Corneille, et je crois qu'on ne peut plus mal représenter l'auteur de *Nicomède* que ne le fait Gide dans ces lignes. Ce qui égare sur Corneille — et principalement nos intellectuels — c'est cette notion sommaire de volonté qu'on nous jette à la figure, dans un moment justement où il n'est pas d'idée plus obscurcie ni plus mal entendue. Les personnages de Corneille, soumis à une pression intense par la discipline, par les mœurs, par leur propre énergie, ont d'abord une réalité : c'est cet héroïsme que Gide nous présente comme une « existence imaginaire ». Ils vivent de leur exaltation et dans leur

---

(1) *Dostoïevsky*, pp. 171-172.

exaltation aussi naturellement qu'une eau bout à cent degrés. Rien de moins rêvé que la grandeur cornélienne, état de fait au contraire, puissance d'être, et d'être à tout moment, qui ne coïncide d'ailleurs pas avec le bien chrétien. Ce n'est pas tant la volonté qui anime les héros de Corneille que la passion, une passion au même titre que la passion d'Hermione mais de signe contraire. Cela éclate dans *Nicomède*, où se trouve le cornélien à l'état pur. Ce n'est pas par devoir que Nicomède agit, mais par plaisir. Il est si naturellement « généreux » que ce qui pour lui ne serait pas naturel, ce serait les complaisances de la passion, au sens racinien du terme. De là son ironie, de qualité si particulière, qui est comme la légère vibration d'un cristal pur. Mais cet état exalté du personnage cornélien ne l'empêche nullement d'éprouver, et avec une pleine conscience, les sentiments qui viennent contrecarrer son héroïsme. On parle aujourd'hui de la complexité de l'homme avec emphase, comme si c'était là une découverte. Nous appelons ainsi le sentiment que nous éprouvons devant la diversité de nos états, mais ces états ont toujours existé. A vrai dire, il serait même plus juste d'attribuer aux personnages de Corneille qu'à ceux de Dostoïevsky cette si-

multanéité des contraires que Gide découvre, non sans quelque peine (1), chez le romancier russe. Ai-je besoin de rappeler le dialogue de Rodrigue et de Chimène, la réplique de Curiace, le monologue d'Auguste ? Plus l'homme est conscient, déterminé, cultivé, plus les contraires de sa nature s'affrontent clairement en lui. C'est le fait de l'ignorance, ou de la jeunesse, de découvrir successivement les éléments dont on est composé.

Une tension morale comme celle des personnages de Corneille n'est possible que si les mœurs et les croyances s'y prêtent. Pour que la passion nous tire vers le haut, contrairement à la pesanteur, il faut que l'idéal vers lequel nous nous élevons soit vivant, et soit honoré par l'opinion. Il y faut de plus une solide éducation héréditaire qui nous fournisse naturellement les moyens de tenir

---

(1) Les exemples de cette simultanéité que Gide nous donne ne me paraissent guère convaincants. Que Raskolnikoff se trompe sur la nature du sentiment qu'il éprouve à l'égard de Sonia, que Versiloff abrite en lui « avec une parfaite aisance en même temps deux sentiments contraires », cela n'ajoute guère à la connaissance de l'homme. On nous montre seulement des hommes dont les uns ont la conscience confuse, dont les autres assistent en spectateurs à la naturelle diversité que d'autres s'efforcent d'ordonner parce qu'ils *obéissent à certaines valeurs*. Mais la simultanéité est un fait de nature. C'est notre jugement sur elle qui fait toute la différence.

le coup. Lorsque l'idéal s'affaiblit et tend à disparaître, lorsque les mœurs ne le reconnaissent plus, lorsque notre éducation ne nous porte plus vers lui, il ne nous apparaît plus que comme une fantaisie de l'imagination que vient démentir la faible et triste réalité; ce qui veut dire que nous ne pouvons plus réaliser que ce qui est faible et triste. Mais en nous subsiste la nostalgie d'une vie plus haute. Incapable de la vivre, nous la rêvons. Alors naît le romanesque, et surtout la critique du romanesque, alors naît le bovarysme. *Madame Bovary* est un contre-héroïsme, comme *Don Quichotte* est un contre-héroïsme. Interpréter Corneille par le bovarysme, c'est pratiquer une coupe arbitraire dans le réel, limiter arbitrairement ce qu'il est possible à l'homme de réaliser, c'est-à-dire procéder de la même manière que les moralistes dont Gide dénonce les simplifications, mais en sens inverse. Or, Gide n'est certainement pas conscient de ce qu'il est légitime d'appeler, cette fois, une contradiction. Il est bien trop ouvert à la vérité humaine, d'où qu'elle vienne et quelle qu'elle soit, et bien trop engagé par ses propres principes pour se contredire de la sorte. Non, seulement il n'a jamais rencontré de héros cornéliens, lesquels, d'ailleurs, ne l'intéresseraient guère, et sur-

tout il y a entre le héros cornélien et lui-même différence d'âge, d'éducation, de maturation.

Si Gide ne concilie pas ses contraires tout en souhaitant de les concilier, c'est que la forme d'attention qu'il prête à la vie, et l'acte de résolution par quoi on s'organise et on s'ordonne, ne correspondent pas au même point du développement humain. Gide en est à découvrir les sentiments, les impulsions, les valeurs qui plus tard devront s'ordonner. Il a été placé, dès l'abord, dans des conditions psychologiques, morales, physiques, littéraires, sociales, qui l'ont obligé de tout recommencer, je veux dire qui l'ont empêché de profiter des acquis de sagesse, des valeurs que lui proposaient ses aînés, et que cent raisons, dont presque toutes sont à son honneur, lui interdisaient de prendre au sérieux. Qui ne tient compte de cette capitale notion de l'âge moral, du degré de maturité morale dans l'appréciation d'une œuvre éminente, principalement aujourd'hui, se condamne à comprendre peu de chose des problèmes qui nous agitent, et surtout des problèmes gidiens. Eternel adolescent, éternel débutant, mais doué d'une pénétration et d'une méfiance que la jeunesse ignore, c'est pas à pas que Gide reconstruit la vie humaine.

Mais comme il est doué d'un sens très vif de la défense personnelle, et d'un instinct de moraliste extraordinairement vigoureux, il incline à tirer de ses découvertes — qui ont pu être faites avant lui, mais qu'il était essentiel qu'il fît — une philosophie prématurée. C'est là un mouvement naturel chez l'homme : notre esprit, à chaque étape de son exploration, dresse une carte des lieux et la prend pour la carte de l'univers. Gide, ici, n'est en rien différent des autres. Et c'est ni plus ni moins que des autres, et que de nous-mêmes, qu'il nous faut nous défier de lui.

II

Comment un grand esprit en vient-il à faire table rase, à s'enfouir dans sa solitude, toutes attaches rompues, puis à rééduquer lentement ses facultés, à réapprendre la vie ? Comment un homme averti et cultivé, au milieu de ce Central de l'intelligence que représentait Paris à la fin du dernier siècle, peut-il s'abstraire à ce point que tout enseignement se révèle à lui sous la forme d'une découverte miraculeuse ? Comment chacune de ces découvertes peut-elle lui apparaître comme une partie d'un tout qu'il n'entrevoit pas encore, bien qu'il le cherche passionnément, alors que le propre d'une culture solide est de nous donner le tout avant les parties ? Ces questions offrent toujours un intérêt capital, mais bien plus encore en cette fin du XIXe siècle, quand tant d'écrivains émi-

nents se distraient de leurs traditions, de leur culture, de la société où ils vivent, et ne communiquent entre eux, privilégiés, que précisément par ce qu'ils ont d'incommunicable.

Le symbolisme fut une expérience privilégiée, non seulement par son insularité, mais encore, et surtout, par la façon dont quelques-uns, et notamment Gide, rejoignirent le rivage. Au reste, Gide ne fut jamais un symboliste de la stricte observance. Il ne se détournait pas d'abord du lecteur ; nous avons vu qu'il escomptait naïvement le succès des *Cahiers d'André Walter*. Celui qui devait écrire : « J'aime l'été parfait, robuste, la violente paix du soleil (1)», pouvait-il se plaire dans « l'éternel automne » de la poésie symboliste, comme dit délicieusement Rivière ? A vrai dire, si Gide se rencontrait avec ses amis symbolistes sur bien des points, nous verrons qu'il était surtout symboliste dans la mesure où il s'ignorait lui-même. Il reste ceci pourtant : inconsciemment avant la publication des *Cahiers*, puis délibérément ensuite, Gide rompit tout contact entre la littérature publique et son œuvre débutante. Ce n'était pas par volonté d'orgueil, ni par sainteté mallarméenne.

(1) *Amyntas*, p. 217.

C'était pour d'autres raisons, que je crois fort importantes.

D'abord, une certaine conception de la beauté, laquelle, formée par réaction contre le « réalisme », excluait de la poésie la peinture objective de l'homme, et même tout intérêt pour autrui. Gide aime à distinguer l'âme et la poésie, d'une part, l'art et la connaissance sensible de l'autre. Il tient certes à fondre tout cela, mais il tient également à ne point confondre d'abord deux versants opposés de la vie spirituelle, parce que, au début, il n'a connu qu'un des versants. Cette notion d'âme, à travers le romantisme, venait, je crois de Jean-Jacques Rousseau (1), je veux dire des *Rêveries*, où nous voyons Rousseau se distraire de son échec vital par la jouissance mystique des velléités que dans sa vie il n'avait su faire aboutir. Dans ce culte de l'âme, l'homme perd entièrement le contact des choses, mais il continue d'être mené par elles ; il ne connaît que les échos intérieurs de ce qui résonne hors de lui. Il est pareil à celui qui rêve et qui métamorphose en nymphes le frottement des draps contre ses membres.

---

(1) Et naturellement aussi du christianisme coupé de ses sources.

Le retour à la vie de cet homme est un réveil singulier, qui ressemble au recouvrement de la vue par un aveugle-né. Il a perdu le sens des perspectives et des proportions. Tout objet est nouveau pour lui parce qu'il doit apprendre à le voir; et le seul acte de voir le comble d'émerveillement. Gide nous a donné le minutieux et délicieux récit de sa rééducation sensible. Je ne veux rappeler ici, pour le moment, que ce retrait du monde, que cet aveuglement qu'il attribue en partie à son éducation puritaine, mais qui devint chez lui volontaire grâce à son sens aigu, quoique encore naïf, de la beauté.

Ensuite il y avait ce que nous pouvons dire aujourd'hui, et ce que Gide appelle son « penchant naturel ». Aujourd'hui que l'anormal est à la mode, c'est-à-dire normal ou à peu près, nous avons beaucoup de peine à comprendre l'impression d'isolement, de *différence* qu'éprouvait, il y a quarante ans, un homme qui découvrait en soi une singularité sexuelle.

Chez les uns, cette impression tournait au tragique; chez les autres, et tout particulièrement chez Gide, elle éveillait le besoin de revendiquer, coûte que coûte une place légitime, honorable, au soleil. Mais en même temps cent exemples, notamment la brouille

de Wilde et de Pierre Louis (1), lui montrait quelle épaisseur de préjugés il faudrait traverser avant de rejoindre la lumière. N'oublions pas que ce fut par « gourmandise » que Gide fut sauvé de l'idéalisme subjectif, du solipsisme de ses compagnons. Mais les nourritures terrestres qu'il découvrait, ou plutôt la faim qui le jetait sur elles, n'était point celle du commun des hommes. Au sein même de la vie il continuait de se sentir différent. Ce n'était point une convalescence ordinaire : c'était une convalescence qui lui révélait une santé que d'autres appelaient maladie. Il ne pouvait donc faire siennes les notions par lesquelles, autour de lui, on représentait la réalité humaine. Accepter d'emblée la moindre « vérité » sur l'homme ayant cours, c'eût été s'exposer à condamner, par voie de conséquences, le « penchant naturel » qu'il voulait défendre parce que le plus vivace de sa vie en dépendait. De là une constante veille de l'attention, de l'intelligence, une méfiance fondamentale qui l'obligeait à reprendre une à une les idées sur lesquelles nous vivons, à les vérifier par lui-même, à n'avancer rien qui ne fût lié à sa plus personnelle, à sa plus intime expérience. Les critiques qui

(1) *Si le Grain ne meurt*, III, p. 131.

ont vu dans la publication de *Corydon*, de la dernière partie de *Si le grain ne meurt*, l'indice d'un fléchissement de sa « spiritualité », ne semblent pas avoir compris que c'est aux conséquences du penchant de Gide qu'ils doivent peut-être ce qui les a intéressés le plus vivement en lui ; et que si Gide n'avait point publié ces ouvrages, il se serait trahi lui-même. Mais par un mouvement très naturel, cherchant à se munir du plus grand nombre d'arguments, Gide notait les singularités de toute espèce que présentent l'homme et la nature; de sorte que, déjà différent de l'opinion commune par sa pensée spontanée, ses préoccupations tendaient à accentuer cette différence.

Cette double méfiance : méfiance vis-à-vis des formes artistiques en faveur, méfiance vis-à-vis de la psychologie et de la morale courantes; bien plus : refus vital des unes et des autres, se combinaient, chez Gide, avec une qualité d'intelligence très particulière qui lui vaut, je crois, parmi les hommes de lettres, sa plus réelle originalité. De tous nos maîtres, Gide est le seul à posséder un tour d'esprit proprement scientifique (1). Certains

(1) On me rappellera Paul Valéry, le « poète mathématicien ». Mais d'abord il s'agit ici de science expéri-

lecteurs ne manqueront pas de sursauter en lisant ces lignes, et de murmurer : « Mais Bourget... mais Maurras... ». Et de fait, aux alentours de 1900, alors que les littérateurs se croyaient savants, alors que Paul Bourget appliquait au roman les méthodes cliniques, alors qu'il n'était question que de « physique sociale », ce n'est point dans les chroniques de l'*Ermitage* qu'on eût été chercher des « documents » scientifiques. Aujourd'hui, nous nous sommes formé de la science une idée fort différente de celle qui avait cours dans les lettres il y a vingt ans, sans doute parce que nous avons eu de meilleurs maîtres de philosophie; mais l'influence de Gide, venue d'un autre point de l'horizon, a confirmé leur enseignement, a inscrit dans notre sensibilité ce que ces maîtres imprimaient dans notre

---

mentale, et plus particulièrement de science naturelle. Rien de plus opposé à l'expérimentateur que le logicien mathématicien. Puis Paul Valéry, que j'admire autant que personne, n'est pas, à proprement parler, un mathématicien. Il *s'inspire* des mathématiques, surtout pour la présentation et la forme, ce qui est bien différent. Ce n'est point un praticien. Gide, au contraire, a mis la main à la pâte, a manifesté à plusieurs reprises, sa prescience et son intuition dans le domaine de l'observation et de l'expérience. Et c'est le tour d'esprit de l'observateur, de l'expérimentateur, non du logicien, qui nous intéresse ici.

mémoire. Rien de plus instructif, à cet égard, que l'amusante querelle des *Déracinés*, qui mit aux prises Gide et Maurras en 1898. Gide, en bon pépiniériste, ayant remarqué que dans le seul domaine où le mot *déraciné* a un sens précis, à savoir la botanique, tous les faits viennent contredire la théorie de Barrès, et s'étant appuyé sur quelques textes *ad hoc*, Charles Maurras en avait conclu qu'il avait procédé comme tous les littérateurs « savants » de l'époque, qu'il avait puisé sa science dans les livres. Or, Gide était du métier, et tandis que Maurras n'avait point sous la main son « vieux jardinier Marius », Gide, en fait de jardinier, n'avait à consulter que lui-même. Et il conclut : « Le mot n'importe point, peut-être; mais derrière la faute de mot, accourt et s'abrite la faute de pensée. Et si M. Maurras ne la sentait ici très grave, il n'emploierait pas tant d'âpres soins, ni ne trouverait tant de difficultés, à la défendre (1) ». Gide, ici, doit la précision de sa pensée à la précision de son observation, et, dans toute cette querelle, est aussi peu littéraire que possible.

Il nous y révèle encore un autre aspect de sa pensée. Dans l'article précédent, il disait à Barrès : « Car votre affirmation constante

(1) *Prétextes*, p. 70.

nous fait désirer contredire; désirer affirmer ceci : le déracinement peut être une école de vertu. C'est seulement lors d'un sensible apport de nouveauté extérieure qu'un organisme, pour en moins souffrir, est amené à inventer une modification propre permettant une appropriation plus sûre. Faute d'être appelées par *de l'étrange* (1), les plus rares vertus pourront rester latentes; irrévélées pour l'être même qui les possède, n'être pour lui que cause de vague inquiétude, germe d'anarchie (2) ». Ce très important passage illustre toute la philosophie de Gide, notamment ce que nous en disions plus haut. On voit comment cette notion de *l'étrange*, dont nous connaissons chez lui la source, vient jouer un rôle actif dans la formation des vertus, non par principe ou par vœu sentimental, mais parce qu'une expérience *naturelle* très précise l'enseigne ainsi. La science ici bat en brèche, non seulement la morale courante, mais la philosophie scientifique à la mode alors parmi les littérateurs. Notamment sous l'influence de Taine, on croyait que la science ne traite que du « général » et possédait par là une « vertu curative », excellente

(1) Souligné par Gide.

(2) *Prétextes*, pp. 54-55.

pour guérir les maux dont la France souffrait. Par un sens très juste des véritables données de l'expérience, Gide pense au contraire que les vérités scientifiques sont sans rapport avec la morale hygiénique que l'on voulait fonder sur elles. Elles peuvent révéler des « anormalités nécessaires ». Elles concernent des cas particuliers dont il est vain de vouloir tirer des conclusions générales, et encore plus vain de vouloir extraire les règles de police pour le bien-être et la sécurité du plus grand nombre. Il sait d'ailleurs où cela le mène : « Disons plutôt : aux forts seuls la véritable instruction. Aux faibles l'enracinement, l'encroûtement dans les habitudes héréditaires qui les empêcheront d'avoir froid. Mais à ceux qui, non plus faibles, ne cherchent pas, avant tout, leur confort, à ceux-ci, le déracinement, proportionné autant qu'il se peut à leur force, à leur vertu, la recherche du dépaysement qui exigera d'eux la plus grande vertu possible... Oui, dépaysement; ce qui exige de l'homme une gymnastique d'adaptation, un rétablissement sur du neuf : voilà l'éducation que réclame l'homme fort, dangereuse il est vrai, éprouvante; c'est une lutte contre *l'étranger* (1);

(1) Souligné par Gide.

mais il n'y a éducation que dès que l'instruction modifie. Quant aux faibles : enracinez! enracinez! (1) » Je veux bien qu'il y ait là un peu de redondance nietszchéenne, mais ce qui m'intéresse ici, c'est que Gide, contrairement au mot d'ordre de ses contemporains, emploie la science à la reconnaissance du particulier, de l'exceptionnel, de l'anormal, lui déniant ainsi les vertus curatives et policières. Et je me doute de son plaisir lorsque, quelque vingt ans plus tard, il lut dans *la Terre et l'Evolution humaine*, de Lucien Febvre, ces lignes qu'il épingle en épigraphe à la troisième partie des *Faux Monnayeurs* : « Lorsque nous posséderons encore quelques bonnes monographies régionales nouvelles, alors, mais seulement alors, en groupant leurs données, en les comparant, en les confrontant minutieusement, on pourra reprendre la question d'ensemble, lui faire faire un pas nouveau et décisif. Procéder autrement, ce serait partir, muni de deux ou trois idées simples et grosses, pour une sorte de rapide excursion. Ce serait passer, dans la plupart des cas, à côté du particulier, de l'individuel, de l'irrégulier, c'est-à-dire, somme toute, du plus intéressant. »

(1) *Prétextes*, p. 57.

Ces lignes d'un savant remarquablement bien armé ne traduisent-elles pas ce que Gide n'a fait que dire et répéter depuis qu'il tient la plume ? Et n'est-il pas assez remarquable qu'un artiste ait nettement aperçu, dès 1895, ce que les hommes de science tiennent aujourd'hui pour la véritable méthode et le véritable intérêt de la science ? De cette manière de voir et de penser une conclusion s'ensuit, fort importante : c'est que pour un savant expérimentateur, les parties, nécessairement, précèdent le tout, et que ce tout, loin de pouvoir déjà l'entr'apercevoir, il est bien incapable d'en dessiner la figure. Qu'on veuille bien se reporter à ce que je remarquais au début de ce chapitre. Le propre d'une culture solide, disais-je, est de nous donner le tout avant les parties, dont celles-ci se déduisent ensuite rigoureusement. Et cela dans tous les domaines : il faut faire ceci parce que c'est bien : c'est-à-dire parce qu'on déduit d'un principe qui fait partie de l'ensemble que cela est bien; il faut adopter telle solution politique en vertu de telle représentation générale du bien et du mal social, etc. Taine avait fait croire à M. Bourget, parce qu'il le croyait lui-même, que la science confirmait cette prééminence du tout par rapport aux parties, qui est en fait une

vue catholique, et plus généralement religieuse. Mais le savant, le chercheur, sait bien qu'il n'en est rien. Si la science, pièce à pièce, arrive à composer un tout, ce tout n'aura que bien peu de rapports avec les vues d'ensemble qu'on nous propose, et qui sont toutes inspirées par les considérations les moins scientifiques qui soient : les considérations sentimentales. Entre la vérité et la sécurité nous sommes contraints de choisir, entre la consolidation de la faiblesse et les risques qui ne conviennent qu'aux hommes forts. Si nous optons pour le vrai, nous voilà livrés à l'aventure, engagés pas à pas dans un maquis résistant et redoutable, sans perspective d'ensemble où se puisse reposer notre vue, délestés de nos croyances confortables, et, pour tout dire, désencadrés.

De là, chez Gide, l'horreur du tout fait, de la vue d'ensemble qui dévie la recherche du savant et l'empêche de toucher le vrai, le réel. Transposez dans l'ordre scientifique les fameuses maximes de Gide : vous verrez qu'il n'en est pas une qui ne convienne parfaitement à l'esprit scientifique que j'ai tâché de définir. « Ne jugez point » : aussi bien que la loi du Christ c'est la loi du laboratoire. Le refus de s'engager, le culte du doute, le soin de n'affirmer que ce qu'on a soi-même véri-

fié, le sentiment que tout un système est démoli par une seule expérience contraire; une sympathie presque mimétique corrigée par un esprit critique qui fait qu'on se reprend et qu'indéfiniment on recommence; le goût des cas exceptionnels, typiques non parce qu'ils représentent une généralité, mais parce qu'ils dévoilent une réalité; l'indifférence aux conséquences morales ou hygiéniques de la recherche; la faculté de vivre dans un monde où le mystérieux déborde infiniment l'expliqué, mais le souci que l'expliqué soit, du moins, parfaitement clair; la croyance qu'un discours bien ordonné, neuf fois sur dix, ne signifie rien; surtout la faculté d'insinuer l'inquiétude du doute dans le repos de l'affirmation : tous ces traits de « l'esprit non prévenu » qu'est Gide sont les caractères mêmes du savant. Si vous lisiez : « C'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise physiologie », songeriez-vous à vous choquer de ce truisme ? Gide n'a pourtant pas voulu dire autre chose, mais en appliquant le principe à l'art littéraire (1).

(1) On insiste toujours sur le côté moral de cette maxime, d'ailleurs discutable, sans se préoccuper de l'intérêt *professionnel* qui l'a dictée, en partie du moins. Gide a la plus haute idée de son métier d'écrivain; là-dessus il n'entend pas raillerie. Or, les bons senti-

Presque toutes les œuvres de Gide présentent, par quelque côté, un intérêt scientifique; je veux dire qu'elles tâchent à résoudre quelque problème avec la parfaite ouverture d'esprit du chercheur. *Les Nourritures Terrestres*, de ce point de vue, sont une véritable classification des sensations, où Gide s'est occupé de dépouiller ces sensations de leurs associations adventices, afin d'en goûter la pure résonance. La composition même de l'ouvrage, sous son habillement poétique, fait penser aux minutieuses observations des naturalistes et des psychologues, à ces « monographies » chères à M. Bourget, et fondées ici sur des expériences réelles. Dans *l'Immoraliste*, c'est le convalescent, convalescent de la double convalescence de l'esprit et du corps, qui est mis en observation; et il est curieux de constater que l'observation s'y renforce d'une expérimentation volontaire, ainsi d'ailleurs que dans *la Porte Etroite*, où l'amour-vertu est poussé jusqu'au bout par Alissa, dans des conditions d'isolement un peu artificiel et de perfection qui

---

ments, par le plaisir qu'ils suscitent chez le lecteur, produisent l'*illusion* de la beauté. M. Thibaudet, qui n'est point satanique, s'applique, de son côté, à distinguer le goût de l'émotion morale (v. *Physiologie de la Critique*).

rappellent — j'ose à peine le dire — les conditions du laboratoire. Le jeune Lafcadio, poussé par la curiosité non moins que par le besoin de s'affirmer libre, n'expérimente-t-il pas « l'acte gratuit » en tuant Fleurissoire avec la même inconscience qu'un biologiste extermine un cochon d'Inde ? Cette pente d'esprit me semble assez bien définie par Edouard : « Les modèles que la société me fournit, si je connais bien leurs ressorts, je peux les faire agir à mon gré ; ou du moins, je peux proposer à leur indécision tels problèmes qu'ils résoudront à leur manière, de sorte que leur réaction m'instruira. C'est en romancier que me tourmente le besoin d'intervenir, d'opérer sur leur destinée. Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues ; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée (1) ». Un tel procédé, qui assimile en somme un roman à un cahier de laboratoire, est probablement ce qui choque le plus chez Gide, bien plus que le tour « satanique » des formules trouvées. On s'indigne, à moitié consciemment, qu'il se puisse isoler si complètement et si com-

---

(1) *Les Faux Monnayeurs*, pp. 147-148. Notez les termes « réaction », « intervenir », « opérer », qui font partie du vocabulaire de laboratoire.

plètement isoler les personnages sur lesquels il travaille, sans paraître se soucier des contre-coups de leurs « réactions » sur autrui. Disons tout de suite que là se trouve en effet un des nœuds du drame gidien, car Gide est aussi sensible aux souffrances d'autrui qu'il est prêt à pousser à fond, fût-ce contre autrui, sa quête de la vérité. Mais n'anticipons pas. Je ne veux ici que signaler ce fait capital : que bien des manifestations de la « perversité », de « l'indécision » gidiennes, que bien des « dérobades » de Gide ne sont que les « réactions » d'un savant de bonne trempe, mais qui, appliquant ses procédés au monde moral, heurte les préjugés les mieux enracinés.

Un autre trait de sa nature achève d'expliquer sa position de hors la loi, de franc-tireur, en marge d'un monde aux opinions carrées, et souvent carrément fausses : son esprit critique, qu'il ne faudrait pas confondre avec le tour scientifique de son esprit. Un savant, certes, doit avoir de l'esprit critique, surtout de celui qui se peut acquérir par un entraînement rigoureux, mais un critique n'a pas forcément l'esprit scientifique. La science, c'est l'art de la recherche; la critique, c'est la réflexion sur la recherche. Le sens critique est la faculté de dédoubler une représentation,

de sorte que ce que nous pensons nous nous regardons le penser, que ce que nous faisons nous nous regardons le faire. Cette faculté critique se traduit souvent, dans une œuvre littéraire, par la présence d'un spectateur inclus dans l'œuvre, et dans la conscience duquel les événements racontés se viennent réfléchir. Le *Journal d'Edouard*, où les *Faux Monnayeurs* se font, se défont, se jugent, se recommencent en même temps que le récit se déroule sous nos yeux, a passé pour une innovation très originale. Original certes, il n'était pas, dans l'œuvre de Gide, une innovation. *Les Cahiers d'André Walter*, au moins dans la dernière partie, sont un journal d'*Alain*, roman que Walter veut écrire et pour lequel il prend des notes. *Paludes*, c'est le titre du livre que voudrait écrire le narrateur, et dont il fait glisser devant nous quelques échantillons, comme des verres de lanterne magique, sur le fond grisâtre de son ennui. Si *Le Temps Perdu* est essentiellement la tragédie de l'homme qui écrit un livre, *Paludes*, *Les Faux Monnayeurs*, je serais tenté d'ajouter : *Les Caves du Vatican*, nous en donneraient plutôt la comédie. C'est qu'il est rare que l'esprit véritablement critique, qui naturellement voit double — et même s'il n'en veut point faire usage — ne détienne pas

le secret du comique, qui consiste à voir à la fois les choses comme la raison les voit, et comme elles se voient elles-mêmes. Dans toute l'œuvre de Gide je retrouve un comique en puissance, ou si l'on veut un comique possible quoique le plus souvent inutilisé, qui parfois s'affirme juste assez pour faire vibrer légèrement l'idée critique, mais que je sens partout, jusque dans les moments les plus tristes, où alors il forme comme un silence énigmatique autour des sonorités de la douleur. Des œuvres où l'esprit critique s'affirme le plus nettement, comme *Paludes* et les *Faux Monnayeurs*, où le sujet est le livre lui-même, le problème du livre, jusqu'aux récits « objectifs », comme *la Porte étroite*, en passant par les ouvrages comme *l'Immoraliste* où l'idée critique et l'idée narrative sont intimement unies, le dédoublement de la conscience, chez Gide, s'exprime ou se rend sensible de deux manières. D'une part, il témoigne que la conscience de l'auteur ne coïncide pas avec l'œuvre, qu'elle la déborde, qu'elle comporte une zone de retrait et réservée, où l'auteur, échappant à son œuvre, peut aller se réfugier à tout moment. D'autre part, il suggère une conception *possible* de l'œuvre qui ne serait point celle qui nous est présentée, conception que l'auteur réalisera

peut-être dans une œuvre ultérieure, dont il peut n'avoir pour le moment que la plus vague idée, fût-ce l'idée simple et nue de la possibilité, mais dont le pressentiment suffit à faire hésiter l'œuvre écrite, à la faire douter si elle existe, ce qui d'ailleurs n'en fait sentir que plus délicieusement la réalité. Si l'œuvre de Gide est si « légère », au sens physique du terme, c'est à cette étrange faculté qu'elle le doit. Au lieu de peser de tout son poids sur le récit, à la manière de tant d'écrivains, l'esprit de Gide, au contraire, aimante l'œuvre, la retient à lui, se retient à peine, semble-t-il, de la rappeler à lui, de sorte qu'elle flotte entre ciel et terre et n'appuie jamais sa base carrément sur le sol.

D'abord enfermé en soi-même, distrait du monde au point d'en avoir perdu la clef, puis rendu à la vie par une passion qui le maintenait à l'écart et comme en défense parmi les hommes; animé d'un esprit de défense et d'un sens de la recherche qui lui faisaient refuser la « vérité » psychologique et morale qu'on lui proposait, mais qui ne lui fournissaient pas les moyens de substituer une vue d'ensemble à celle qu'il repoussait; menacé sans cesse, par son démon critique, de perdre le réel qu'il avait reconquis, de perdre son œuvre et de se perdre soi-même :

Gide était obligé de tout reprendre à pied d'œuvre, de se tenir en marge des « carrières », de bâtir pièce à pièce une œuvre qui fût à la fois créatrice d'elle-même et des principes sur quoi, à mesure, elle s'appuyait. Œuvre non-conformiste par excellence, puisque les conditions de la recherche, la loi de l'inquiétude la contraignaient de ne se point conformer à elle-même; œuvre menacée, puisqu'elle devait se pousser contre l'opinion, sans aide d'aucune sorte, mais par là même assurée de vaincre ou de périr. Gide ne pouvait se soutenir et s'imposer qu'à force de talent et de jeunesse, par une veille constante du cerveau, par un renouvellement incessant qui fournît la preuve de sa vitalité. Faut-il donc lui tenir rigueur s'il s'est donné les coudées franches, s'il a tant joué de son incohérence, de son refus de s'engager ? C'étaient là les conditions de sa réussite. Ne semble-t-il pas, d'ailleurs, que Gide n'est pas, après tout, si incohérent que cela ? En montrant l'interdépendance subtile, mais étroite, qui apparaît entre sa sensibilité, sa pensée, ses passions et ses moyens, en indiquant comment, d'instinct, il avait tiré, de sa complexité même, une méthode de défense, d'exploration et d'attaque qui se devait révéler remarquablement efficace, je ne crois pas avoir

abusé des textes. Quoi qu'il en dise, Gide est bien trop têtu pour être épars.

Mais (le *mais* est la ponctuation naturelle d'une étude sur Gide), mais il y a plus. Si Gide était uniquement ce que je viens de dire, on pourrait tailler dans son œuvre une philosophie de la vie non seulement cohérente, mais extrêmement solide. L'intention première de Gide reste toujours, au fond, celle du jeune poète des *Cahiers d'André Walter* : il apporte à l'inquiétude du monde une réponse essentielle, qu'il faut écouter. L'exceptionnel, nous l'avons vu, n'est rien de moins pour lui que la *vérité*; l'anormal fait partie du normal; c'est pour le bien, après tout, qu'il dénonce les simplifications morales dont il fait voir les tristes résultats. Il souhaite, au fond, que les idées qu'il aperçoit, et que celles qu'il entrevoit, qu'il pressent, soient acceptées par l'opinion, et je ne serais pas étonné qu'un législateur méconnu languît au fond de lui. Ce qui veut dire, en somme, que Gide, par une intuition très remarquable, prévoit une logique et une morale — un vrai et un bien — différents du vrai et du bien qui ont encore cours dans la foule, et que déjà l'élite dénonce à sa suite ou en même temps que lui. J'ai déjà esquissé la conception gidienne de la vérité; j'y reviendrai, et j'exa-

minerai de près ce qu'on peut appeler sa morale (1). Mais parvenu à ce point précis, je me heurte à un travers de Gide, peut-être incorrigible, qui me fâche parce que je crois qu'il a raison, et il a une manière de tout gâter qui désole.

Voici à peu près de quoi il s'agit : dès que Gide veut prononcer quelque sentence qui heurte de front la logique et la morale traditionnelles, il s'y prend de telle façon qu'il a l'air de sentir lui-même qu'il commet un sacrilège. Cela se voit d'abord à l'emploi qu'il fait, pour les retourner contre cette logique et cette morale, de leur propre vocabulaire (la « contradiction », les « bons » et les « mauvais » sentiments, etc.); mais surtout à je ne sais quel trémolo de la phrase, quel air effarouché et audacieux tout à la fois, comme s'il disait : « Ma foi, tant pis! Je vais tout lâcher! » Il donne trop aux gens la permission de s'indigner en ayant l'air de s'étonner de

---

(1) On pourra s'étonner que je n'aie point rangé le sentiment moral, chez Gide, parmi les ressorts essentiels de sa pensée. C'est qu'à mon avis sa morale — toutes les fois qu'il ne se retrouve pas chrétien — me paraît une résultante de son penchant naturel et du tour expérimentateur de son esprit. L'examen de cette morale trouvera donc sa place dans l'examen général des valeurs gidiennes qui fait l'objet du chapitre III.

n'être point lui-même indigné. Ou encore l'indignation est bien marquée, et même la surprise, mais comme de quelqu'un qui dirait : « Que voulez-vous, qu'y faire ? C'est ainsi. » Ou encore c'est un air d'étonnement effrayé ou ravi, selon l'occasion, comme s'il était contraint d'admettre par force un événement qui ne fait qu'illustrer une thèse que l'on sait qui lui est chère. Par ces manières Gide fait le jeu de ses ennemis. Serait-ce là sa véritable perversité ? J'ai longtemps hésité là-dessus et j'hésite encore. Quelquefois, il m'arrive de croire que Gide n'est pas du tout au clair sur la pleine portée de ses observations, que sa timidité et son humilité, qui sont grandes, l'empêchent de mesurer cette portée. Tantôt je me persuade qu'il y a bien en lui du chrétien honteux, du « satanique » si l'on tient absolument à cette épithète commode. Mais quand je prends Gide tout à fait au sérieux, comme il m'arrive le plus souvent, il m'apparaît alors que ce travers doit tenir à deux causes. D'abord, il a tellement pris l'habitude de chercher qu'il est tout décontenancé quand il trouve; au vrai, il ne sait plus trouver; et comme il se méfie des vues d'ensemble, et que son entraînement ne le prépare guère à conclure, il ne veut pas tirer les dernières conséquences de ses découvertes.

Ensuite — et je crois que nous touchons là au plus profond de son être — ce n'est pas un monologue, c'est un dialogue qu'il poursuit. Il nous a maintes fois avoué le rôle que jouaient des affections très chères dans l'ordonnance de son œuvre. Ce qu'il découvre d'audacieux, de choquant pour certaines âmes, il éprouve en même temps le besoin de le revendiquer, non sans peut-être, parfois, une secrète rancœur. Le voilà donc tourné vers les sentiments qu'il met en cause, comme un homme qui voudrait avoir raison, non point *contre* mais *malgré* quelqu'un. Il faut bien parler le langage des gens pour se faire comprendre. Cette situation n'est point propre à donner beaucoup d'assurance. Ajoutez l'émotion, la sympathie, une certaine lenteur de pensée et le plus vif désir, tout de même, de se faire entendre... sans parler d'un attachement personnel aux valeurs combattues, qui reste toujours possible, et que n'excluent point les présentes suggestions.

Peut-être ai-je un peu précisé, maintenant, les problèmes qui se posaient à moi dans la première partie de ce chapitre. Il est temps de prendre une vue plus directe de l'œuvre de Gide, et de tâcher de découvrir les enseignements nouveaux qu'elle contient.

CHAPITRE II

L'Évolution de l'Œuvre

L'exemple souverain de Mallarmé a pu contribuer à détourner Gide du réel; mais, nous l'avons vu, il s'en était détourné de lui-même, et dès avant de se « sauver par gourmandise ». Gide a formé son idéal artistique en même temps que son idéal moral; le *Traité du Narcisse* est contemporain des *Cahiers d'André Walter*. Ces deux ouvrages sont des œuvres vierges et des œuvres de vierge, conçus, sinon dans une innocence rigoureuse, du moins dans l'ignorance des surprises de la vie. Chacun d'eux pose à l'état pur, au maximum d'intensité, un problème qui présente le même caractère absolu, l'un dans l'ordre vital, l'autre dans l'ordre poétique; et ces deux problèmes seront repris par Gide, assouplis, transcris en termes relatifs au contact de la « prismatique diversité de la vie », sans que Gide, cependant, renonce jamais aux termes dans lesquels il les avaient posés

d'abord. Le divorce de l'âme et de la chair tue André Walter : André Gide apprendra à en vivre. Le platonisme du Narcisse excluait la peinture du réel, la jouissance du réel : Gide s'efforcera de dégager de la peinture du réel la quintessence de la beauté. L'absolu des *Cahiers* et du *Narcisse*, c'était purement et simplement l'absence de relations avec l'expérience, un absolu négatif, si j'ose dire. Il ouvrait à Gide deux voies sans issue. C'est en songeant à ces deux ouvrages que Gide, sans doute, distingue l'âme et la poésie, pour leur opposer l'art et la connaissance sensible. Mais cela ne veut pas dire qu'il renonce à la poésie, ni à l'âme, et le miel pur de lyrisme et de spiritualité que nous goûtons dans toute l'œuvre de Gide, c'est dans les *Cahiers* et dans le *Narcisse* qu'il l'a distillé.

Narcisse, on le sait, est le dieu favori de la mythologie symboliste, dieu du solipsisme, de l'onanisme esthétique. Et ce dieu surgit à point pour fournir à Gide l'occasion d'une profession platonicienne. Le platonisme est l'éternel recours des esprits qui souhaitent, au delà du réel sensible, de retrouver leurs Mères, et quand ce sont des poètes, les éléments purs du discours. Depuis le *Temps Retrouvé* le platonisme esthétique est passé dans le domaine public, j'entends ce domaine

public de la littérature qu'est le grand roman de mœurs à multiples personnages. Proust échappe au temps et touche la réalité pure, non pas en choisissant pour contenu de son œuvre des objets privilégiés, mais en regardant et décrivant n'importe quel objet d'une façon et sous un jour particulier. Le sujet du roman de Proust aurait pu être choisi par un romancier naturaliste. Il a été choisi en fait par cet enfant des naturalistes qu'est M. Paul Bourget. Pourtant, le Proust et le Bourget sont de qualité fort différente. C'est que la mémoire de Proust a décanté ses impressions, après les avoir soumises à un travail de fermentation où l'idée et la sensation se sont intimement fondues ensemble. Le thème du *Narcisse*, sous sa forme abstraite et close, est le même, en somme, que celui du *Temps Retrouvé*; le même que celui de *l'Essai sur le Style*, de Walter Pater. Il est facile à entendre, difficile à expliquer. Familièrement, nous dirions que l'artiste veut laisser sa marque sur les choses qu'il incorpore à son œuvre, imprimer à la réalité sensible le sceau divin qu'il a dérobé au ciel. Un philosophe pourrait préciser que l'artiste, en tant qu'il possède un esprit, et que cet esprit détient la faculté de communiquer avec les essences, veut tirer la beauté de son œuvre de sa

pure inspiration. Le style, c'est la présence de l'esprit dans l'œuvre, l'enveloppement, et, à la limite, l'absorption du réel par lui. D'où viennent deux attitudes possibles : ou bien l'artiste découvre un malentendu entre lui et le monde humain; les actions et les sentiments sont à ses yeux matière brute qui ne peut que vicier l'œuvre, laquelle sera d'autant plus belle qu'elle sera plus « pure »; ou bien il tient au contraire pour la plus belle victoire de la poésie qu'elle puisse survivre à l'absorption de la réalité dans sa « prismatique diversité ». La première attitude est celle de Paul Valéry, qui ne se résoudra jamais à écrire que « la marquise sortit à cinq heures ». La seconde sera celle de Gide, mais ne l'était pas encore en 1890. C'est pourquoi l'on peut dire qu'il se fourvoyait sur les moyens tout en percevant clairement le but. Gide n'avait pas les moyens de Paul Valéry, pas plus que Valéry n'a les moyens de Gide. La dédicace du *Narcisse* à Paul Valéry, dans la perspective du passé, fait figure de restitution.

En bref, ce que les symbolistes reprochaient aux naturalistes, c'est de se noyer dans les apparences, et d'y noyer le spirituel, l'essentiel, la qualité, le style. Querelle, si l'on veut, de propriété : l'art littéraire appartenait à la société, à la science, aux petites gens, aux

oisifs, à tout le monde, sauf à l'artiste. Il est naturel que l'artiste ait voulu se réserver un domaine qui lui fût reconnu par tous, étant inaccessible à la plupart. Or, nous savons que Gide, semblable au Michel de *l'Immoraliste*, est un assez piètre propriétaire. La prison symboliste, même baptisée temple, il y eût bien vite étouffé. Doué d'un sens artistique très aigu (dans *Si le Grain ne meurt*, le salon de Mme Gide fait figure de symbolique repoussoir), Gide a fait du symbolisme comme on fait ses gammes. Il s'y est formé une conscience poétique inflexible. Il y a dressé une sorte de carte schématique de la beauté qui devait l'empêcher de s'égarer au cours de ses explorations périlleuses. Il y a même fait plus : il y a pris un sens très profond et très précoce de son devoir d'artiste, comme en témoignent ces lignes qui nous paraissent prophétiques aujourd'hui : « Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais. (En s'élevant un peu, l'on verrait pourtant que tous manifestent, mais on ne doit le reconnaître qu'après.)... La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'idée qu'il manifeste soit plus

ou moins morale et utile au grand nombre; la question est qu'il la manifeste bien. Car tout doit être manifesté, même les plus funestes choses : « Malheur à celui par qui le scandale arrive, » mais « il faut que le scandale arrive — ». L'artiste est l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de soi-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela.

« Et maintenant que manifester ? On apprend cela dans le silence (1). »

« Et maintenant que manifester ? » Voilà la grave question pour Gide en cette dernière décade du dernier siècle. Et quand on lit d'une traite les *Cahiers d'André Walter*, rien qu'à la façon dont les notes se raréfient, se morcèlent, se perdent à mesure qu'on avance vers la fin, il semble que le jeune écrivain aille s'enliser sans espoir. Ce qui me frappe d'abord, dans ces *Cahiers*, c'est la tragédie de l'expression, de la manifestation. A part certaines bavures et certains maniérismes, le style de Gide y est déjà mûr. Il est déjà capable d'écrire, sinon tout ce qu'il veut, du moins sur des registres variés. Mais la matière

(1) Note du *Traité du Narcisse*, dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*, p. 21.

manque, parce qu'il ne sait pas encore où la chercher. Gide nous entretient, dans *Si le Grain ne meurt*, de « cette inhabileté foncière à mêler l'esprit et les sens, qui je crois m'est assez particulière, et qui devait bientôt devenir une des répugnances cardinales de ma vie (1) ». Mettez en regard ce texte des *Cahiers* : « Que l'esprit domine sans cesse ; qu'il ne perde pas pied un instant ; tant qu'il est fervent, la chair est soumise — mais veille bien qu'il ne faiblisse —. « Veillez et priez de peur de succomber. » Dans la nuit, quand le regard s'hallucine, ô Luther jetant son écritoire contre le démon maraudeur. » Dans le premier texte, la répugnance concerne le mélange de l'esprit et des sens ; dans le second ce sont les sens qui répugnent, que l'on combat parmi les hallucinations de la nuit. Le déplacement de l'accent explique toute l'évolution de Gide, et pourquoi les *Cahiers* aboutissaient à une impasse. Dans la poursuite éperdue, épuisante, d'une âme détachée de la chair, maîtresse souveraine de la chair, la lucidité d'André Walter ne s'interrompt que bien rarement de lui montrer la duperie de son effort. De temps en temps, une bouffée d'espoir : « Donc Allain d'abord connaîtra

(1) *Si le Grain ne meurt*, II, p. 86.

l'âme par le corps — puis il l'aimera seule et se passera de lui; tant que le corps vivra, l'amour sera contraint, mais sitôt la mort venue, l'amour triomphera de toutes les entraves.

« *L'esprit seul est vivace, la chair ne sert de rien* (1) ».

Et quand je parle d'espoir, c'est l'espoir de la mort. Le secret de la duperie tient dans ces lignes : « La triste chose et dont j'ai bien souffert, que l'âme n'ait pour révéler ses tendresses, d'autres signes que les caresses des désirs impudiques aussi; elle s'y méprend, elle s'y leurre... puis en moi tout à coup le geste éveillait la pensée... (2) ». Mais voici qui va plus loin : « — Influence de la nourriture sur l'état religieux, — extase artificielle, — la chair entremetteuse obligée, — causes nerveuses (3). » Le chercheur d'âme

(1) *Les Cahiers d'André Walter*, p. 146.

(2) *Id.*, p. 63.

(3) *Id.*, p. 173. Il est remarquable qu'en même temps qu'André Walter détruit aveuglément l'équilibre de sa nature, il définit esthétiquement les conditions de cet équilibre : « Le matérialisme n'est point, non plus que l'idéalisme (littérairement parlant). Ce qu'il y a c'est la lutte des deux. Le réalisme veut le conflit des deux

s'égare dans les méandres d'un palais d'illusions, où les miroirs lui renvoient l'image de sa chair torturée. En faisant porter sa « répugnance naturelle » pour le mélange de l'esprit et des sens, tout entière sur les sens, sur la chair, André Walter s'efforce à contre-sens de sa nature. L'esprit contre les sens devient une forme impondérable et diffuse, qui sous le nom d'âme se dissipe à proportion même de l'intensité de l'évocation. Et c'est sans doute le sens critique de Gide, toujours éveillé malgré tout, qui lui souffle l'épitaphe d'Allain, qui pourrait servir d'épigraphe au livre :

« *Ci gît Allain qui devint fou*
« *Parce qu'il crut avoir une âme.* »

J'ai dit que la tragédie d'André Walter était avant tout une tragédie de la manifestation, de l'expression. En effet, la quête de l'âme pure, en détournant Walter du fonctionnement normal de sa nature, le contraint de se replier sur soi-même, de laisser sa sensibilité vibrer au dedans au lieu de la faire réagir

---

essences : voilà ce qu'il faut montrer. » De même, la note du *Traité du Narcisse* révèle la prescience de ce que devait être la destinée littéraire de Gide.

au dehors. Ce vœu de Walter : « Multiplier les émotions. Ne pas s'enfermer en sa seule vie, en son seul corps ; faire son âme hôtesse de plusieurs (1). Savoir qu'elle frémisse aux émotions d'autrui comme aux siennes, il ne pourra l'exaucer. Ce qu'il saisira du monde, ce sont les « systèmes compliqués à l'infini de vibrations qui se répondent au physique comme dans l'âme (2) » et qui font, dans l'esprit de tant de symbolistes, comme une image renversée et méconnaissable du réel qui les entoure. De là l'indistinct, l'indicibilité, si je puis ainsi dire, de l'expression rêvée par Walter, de là l'enthousiasme pour Verlaine et tout un système de notations que Gide aura par la suite à corriger.

On sait le rôle de la sympathie morale chez Gide, que symbolise, dans les *Cahiers*, l'admirable présence d'Emmanuèle. En faisant Emmanuèle épouser un autre, puis en la faisant mourir, Gide supprime à Walter l'aide unique qui eût pu lui permettre de se maintenir à hauteur d'âme. Si la présence secourable d'Emmanuèle se fait encore sentir après sa mort, c'est par des hallucinations qui épuisent d'un côté l'effort que, de l'autre, il doit

(1) *Les Cahiers d'André Walter*, p. 29.

(2) *Id.*, p. 112.

fournir contre la chair. Les données physiques et morales des *Cahiers* arrivent ainsi à produire un véritable court-circuit spirituel. Walter tâtonne et s'évertue. Psychologiquement, je serais tenté de dire physiologiquement, Walter ne se peut sauver que par la mort, ou par la vie, mais, comme il est, aucune œuvre ne peut sortir de lui, de quelque espèce qu'elle soit. Gide choisit pour lui la mort. Pour soi-même il allait choisir la vie.

Ce qui manquait à Walter, Gide, dans *Si le Grain ne meurt*, en convient avec son habituelle lucidité, c'était l'amitié d'un naturaliste et d'un romancier : d'un naturaliste, qui lui eût enseigné les lois de la chair, et qu'une certaine mysticité ne convient pas à tous les hommes, un romancier qui lui apprît à faire « son âme hôtesse de plusieurs » afin d'échapper à son affolante solitude. Les circonstances allaient jouer pour lui au moins le rôle du premier, en lui révélant soudainement, et délicieusement, les nourritures que réclamaient son corps. Mais avant d'aborder cette partie de l'œuvre de Gide où l'être de Gide, enfin délié, s'épanouit librement, je voudrais marquer quelques points qui me paraissent essentiels.

On ne peut vivre une « expérience » aussi intense, aussi tragique que celle décrite dans

les *Cahiers* sans en subir longuement et profondément les contre-coups. Quand la tragédie ainsi vécue et surmontée était liée à certaines valeurs, ces valeurs ne nous laisseront jamais indifférents, mais nous ne pourrons jamais les considérer avec une parfaite égalité d'âme : toujours un sentiment mêlé de rancœur au souvenir de souffrances sans doute inutiles, de respect, même de vénération pour les moments sublimes que nous avons traversés, de crainte à cause des retours possibles de la douleur, fera hésiter, trembler notre jugement. Ce sentiment mêlé, on le retrouve chez Gide toutes les fois que le christianisme est en cause. La forme que Walter donnait au conflit de l'âme et de la chair, c'est la discipline chrétienne qui la lui dictait, et plus particulièrement la discipline puritaine. Or, les griefs qu'un Gide mieux averti a pu nourrir contre cette discipline ne se réduisent pas, comme on le laisse entendre inexactement, aux protestations d'un homme qui veut s'amuser et que les règles paralysent. Il s'agissait pour lui d'une question de vie ou de mort, *surtout de vie ou de mort artistique*. A moins de risquer le paradoxe que *les Cahiers d'André Walter* sont une œuvre éminente, il faut que ses admirateurs conviennent que toutes les œuvres importantes de

Gide ont été écrites après sa découverte et son acceptation de la vie. C'est ce qu'il laisse entendre lorsque il dit, dans un langage que je déplore, que l'œuvre d'art exige la collaboration du démon. Et ce langage même indique assez que Gide a la préoccupation constante des valeurs contre lesquelles il lui a fallu faire sa vie, faire son œuvre, enfin remplir son rôle ici-bas. Le christianisme, sous sa forme stricte et pure, l'a trompé sur sa propre nature, l'a complètement égaré dans l'interprétation qu'il essayait de donner de sa propre loi. C'est bien pourquoi j'attache tant d'importance à l'esprit scientifique de Gide. Il est de ceux aux yeux desquels une erreur *naturelle* a assez de poids pour contre-balancer, par moments du moins, des préceptes surnaturels. La découverte de la vie devait nécessairement amener Gide à considérer le christianisme sous cet aspect « d'antiphysie » que les grands humanistes avaient mis en valeur. Il n'y a rien là que de très normal et de très connu : c'est le propre des artistes de découvrir dramatiquement, à la sueur de leur front, ce que les philosophes repèrent avec leurs idées. Je voudrais que le lecteur se persuadât que je ne plaisante nullement. Il est trop facile de mettre au compte des bas instincts les réactions contre la loi

chrétienne. Il existe une chose qui s'appelle la pensée, une autre qui s'appelle l'homme; il est des cas où la pensée doit prendre le parti de l'homme si elle veut obéir à sa loi véritable. Mais en même temps, nous voyons comment a pu s'opérer, *psychologiquement*, cette dissociation entre le christianisme et le Christ qu'on a tant reprochée à Gide. Le christianisme reste associé pour lui avec la discipline d'André Walter, et ses conséquences : *son impression, lorsqu'il lit l'Evangile en moraliste, en artiste et en psychologue, ne coïncide pas avec le souvenir de son exaltation puritaine*; et comme il a, ainsi que disait Rémy de Gourmont, l'esprit très logique, il cherchera toute sa vie à s'expliquer ce désaccord.

Nous voici parvenus au moment où Gide va laisser un sang plus riche, plus aéré circuler dans ses veines, où il va découvrir la source toujours vive de son inspiration. *Si le Grain ne meurt* nous donne, sur cette période de sa vie, un document capital qu'il me faut citer tout entier :

« Nous sentions, Paul et moi, notre amitié grandir (1) et découvrions avec ravissement l'un dans l'autre toutes sortes de possibilités

---

(1) Il s'agit de Paul Laurens, le fils du peintre.

fraternelles. Nous en étions au même point de la vie; pourtant il y avait entre nous cette différence, que son cœur était libre, le mien accaparé par mon amour (1); mais ma résolution était prise de ne m'en laisser pas empêcher. Après la publication de mes *Cahiers*, le refus de ma cousine ne m'avait point découragé peut-être, mais du moins m'avait forcé de reporter plus loin mon espoir; aussi bien, je l'ai dit, mon amour demeurait-il quasi mystique; et si le diable me dupait en me faisant considérer comme une injure l'idée d'y pouvoir mêler quoique ce fût de charnel, c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte; toujours est-il que j'avais pris mon parti de dissocier le plaisir de l'amour; et même il me paraissait que ce divorce était souhaitable, que le plaisir était ainsi plus pur, l'amour plus parfait, si le cœur et la chair ne s'entr'engageaient point. Oui, Paul et moi, nous étions résolus, quand nous partîmes... Timidité, pudeur, dégoût, fierté, sentimentalité mal comprise, effarouchement nerveux à la suite d'une maladroite expérience (c'était le cas de Paul, je crois) tout cela retient sur le seuil. *Alors, c'est le doute,*

---

(1) Son amour pour sa cousine, qu'il souhaitait d'épouser et qui avait alors repoussé sa demande.

le trouble, le romantisme et la mélancolie (1); de tout cela nous étions las; de tout cela nous voulions sortir. *Mais ce qui nous dominait surtout, c'était l'horreur du particulier, du bizarre, du morbide, de l'anormal* (1). Et dans les conversations que nous avions avant le départ, nous nous poussions, je me souviens, vers un idéal d'équilibre, de plénitude, de santé. Ce fut, je crois bien, ma première aspiration vers ce qu'on appelle aujourd'hui le « classicisme »; *à quel point il s'opposait à mon premier idéal chrétien, c'est ce que je ne saurai jamais assez dire* (1); et je le compris aussitôt si bien, que je me refusai d'emporter avec moi ma Bible. Ceci, qui peut-être n'a l'air de rien, était de la plus haute importance: jusqu'alors il ne s'était point passé de jour que je ne puisasse dans le saint livre mon aliment moral et mon conseil. *Mais c'est précisément parce que cet aliment me semblait devenu indispensable que je sentis le besoin de m'en sevrer.* Je ne dis pas adieu au Christ sans une sorte de déchirement; de sorte que je doute à présent si je l'ai jamais vraiment quitté (2). »

---

(1) C'est moi qui souligne. N'est-ce point là une critique d'*André Walter* ?

(2) Je pense qu'il faut distinguer à propos de Gide, ce qu'en général on ne distingue pas assez : la religion,

Je crois que Gide force un peu le côté volontaire, décisoire, pourrait-on dire, de sa transformation; mais il reste qu'elle fut délibérée, et qu'elle témoigne d'une liberté d'esprit surprenante chez quelqu'un qui aurait été lié à la *religion* chrétienne. Sans attacher trop de crédit à ce « paganisme » qui vient ici bien à point illustrer les aventures de notre héros et fait une heureuse opposition de tons, il me paraît très important que Gide se soit préparé aux révélations des sens par cette profession de foi de santé et de normalité. Peu sont plus que Gide influençables; cette décision préconçue dut l'aider à passer sur les singularités de son ivresse, confirmée qu'elle fut par la joie sans ombre que lui laissait le plaisir. Il est essentiel que la satis-

---

ensemble de vérités révélées, auxquelles se rapporte la foi, et la spiritualité chrétienne, état de l'esprit tout imprégné de l'habitude de la foi, bien qu'il puisse survivre à la foi. Entendez que je ne fais pas seulement allusion ici à la fameuse « religion désaffectée », mais à une véritable philosophie de la vie, dépendante de la philosophie chrétienne, mais qui peut se perpétuer sans la foi. J'ai l'impression — j'y reviendrai — que c'est entre cette spiritualité-là et ce qu'il appelle le « paganisme » que l'esprit de Gide balance. Mais « paganisme » n'est pas un mot mieux choisi que « christianisme ». Ils sont l'un et l'autre amphibologiques, et je crois que c'est dans cette amphibologie que réside peut-être, pour Gide, la véritable contradiction.

faction des sens, si irrégulière fût-elle, ait été radicalement dissociée par lui du « bizarre, du morbide, de l'anormal ». Et pour peu qu'on le rejoigne par sympathie, on aperçoit que c'est l'état décrit dans les *Cahiers*, ce spiritualisme éperdu, accompagné de l'épuisement solitaire auquel Gide réserve le nom de « vice », qui, du sable ensoleillé où il se roule avec le jeune Ali, aura pu lui paraître anormal.

Les fruits de ses aventures africaines — aventures si parfaitement décrites et commentées dans *Si le Grain ne meurt* qu'historiens et critiques ne pourront mieux faire que de citer, — Gide les a réunis pour nous dans les *Nourritures Terrestres* (1). Ce livre, que Roger Martin du Gard fait lire avec ivresse à Daniel de Fontanin, est le livre auquel on pense d'abord lorsqu'on évoque l'influence de Gide, pour la louange ou le blâme. C'est le livre excitant et révélateur, pour les jeunes gens tous raidis de morale le bréviaire de la joie des sens. Et c'est le type du « mauvais livre » qui inquiète la mère, creuse entre le père et le

(1) *Paludes* précède de deux ans *Les Nourritures*, mais est-il besoin de dire que cet examen de l'œuvre de Gide ne s'astreint point à suivre rigoureusement l'ordre chronologique ? Après le versant des *Cahiers*, j'ai trouvé bon d'éclairer l'autre versant. *Paludes* serait comme la crête aiguë — ligne géométrique — où ils se rejoignent.

fils les premiers abîmes. Et le vieux monsieur de province, lorsque son imagination courtise le démon auquel son cœur résiste, lit *les Nourritures Terrestres*, plein de crainte et de ravissement. Si de tous les ouvrages de Gide je n'en pouvais sauver qu'un seul, ce n'est pas celui-là que je choisirais. Mais son importance historique est considérable.

L'art et la manière d'accueillir l'univers sensible, de se dépouiller de tout ce qui, de nous-mêmes, s'ajoute à l'empreinte des choses, d'avoir une mémoire minutieusement exacte du plus grand nombre possible de sensations : voilà ce que nous enseigne le narrateur, ou plutôt le prophète des *Nourritures Terrestres*. D'où ces énumérations exhaustives qui à la longue peuvent paraître monotones — les jardins —, ces différences délicatement mesurées — les températures —, cette notation des nuances les plus particulières de l'extase : « Extraordinaire ivresse des crépuscules d'été sur les places, quand il fait encore très clair et que pourtant on n'a plus d'ombre. Exaltation très spéciale (1) ». L'exaltation, source de vie, est due à la précision de l'impression sensible, sur laquelle doit porter toute l'attention dont on est capable. Cette

(1) *Les Nourritures Terrestres*, p. 56.

passivité vigilante engendre la joie, *qui a une valeur de connaissance*, et d'ailleurs la passivité parfaite se mue en action parfaite : « La joie que l'on y trouve est signe de l'appropriation du travail et la *sincérité* de mon plaisir, Nathanaël, m'est le plus important des guides (1) ». Puisqu'on a dû renoncer, pour éprouver parfaitement la volupté, aux principes de la pensée et de l'action, la sincérité est en effet le seul critère possible. Cette joie est plus complexe que Gide ne le précise en une fois. A l'exaltation vitale viennent s'ajouter, qui la renforcent : le sentiment de la conquête : « Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie... (2) » ; la joie que le désir soit augmenté par son rassasiement et que l'usure d'amour soit une usure délicieuse (3) ; la distraction, qui successivement isole celui qui jouit dans chaque plaisir ; et le sentiment, ensuite, d'être le lieu de tout cela. *Les Nourritures Terrestres* auraient pu porter ce titre : *l'Education Sensuelle* ; ou encore celui-ci : *Essais sur les données immédiates du plaisir sensible.* Mieux que le titre choisi — mais moins joliment, il est

(1) *Id.*, p. 37.

(2) *Id.*, p. 13.

(3) *Id.*, p. 15.

vrai — ils eussent marqué que le livre suppose une période pré-sensuelle, et tout le contraste qui vient renforcer la volupté d'une conscience toujours alertée.

La joie des *Nourritures Terrestres* comporte ses obligations tout comme la joie chrétienne qu'elles renient. Afin d'être en état de parfait accueil il faut se garder disponible et imprévisible à la fois, apprendre à ne pas prévoir, à ne pas *continuer*; d'où naît une idée nouvelle de la justice. Ménalque hait les foyers, les familles, les affections continues, les fidélités, les attachements aux idées, « tout ce qui compromet la justice; je disais que chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers disponibles (1) ». Les commandements de la ferveur forment une sorte de religion. On cherche Dieu, mais comblé de partout, « on se dit enfin qu'il est partout, n'importe où, l'Introuvable, et on s'agenouille au hasard (2) ». Il n'est point de religion sans prosélytisme : « Le père était là, près de la lampe; la mère cousait; la place d'un aïeul restait vide; un enfant, près du père, travaillait, et mon cœur se gonfla du désir de l'emmener avec moi sur les routes... quatre jours

(1) *Les Nourritures Terrestres*, p. 70.

(2) *Id.*, p. 14.

après il quitta tout pour me suivre (1) ». *Les Nourritures terrestres* sont écrites au pluriel : « les routes... », au rythme d'un mouvement de vagabondage, de fuite. Le passage d'une sensation à l'autre, comme d'un village à l'autre village sur la route du désir, entraîne au delà même de la joie jusqu'à la reprise de soi, ou jusqu'à la perte de soi : « Toutes les joies de nos sens ont été imparfaites comme des mensonges (2). » « ... que tout ce que je viens de penser se perde comme moi dans l'étourdissement de la fuite... (3) »

Pour qui connaît déjà l'autre versant de Gide, ne serait-ce que par les *Cahiers*, il est étonnant de voir, à lire attentivement les *Nourritures*, à quel point il peut s'abstraire d'une partie de lui même, et cela naturellement. Que cette faculté soit naturelle, cela n'empêche pas que les *Nourritures* reposent

---

(1) *Id.*, pp. 72-73. Il est intéressant de comparer ce tableau avec l'intérieur de paysans protestants que Gide nous peint dans *Si le Grain ne meurt.* On verra comment Gide est capable à la fois de se fondre complètement dans une atmosphère et de la respirer du dehors, *en étranger*, sans cesser pourtant d'y participer. (V. *Le Retour de l'Enfant prodigue.*)

(2) *Id.*, p. 112.

(3) *Id.*, p. 110. « Jette mon livre; dis-toi bien que ce n'est là qu'*une* des mille postures possibles en face de la vie. » (*Id.*, pp. 183-184.)

sur une abstraction. S'il se livrait seulement à la joie de sentir, il n'y aurait point division de lui-même; mais voilà que la quête et la joie de la volupté l'invitent, sur leurs seules données, à bâtir une humanité *complète*, une anthropologie, une morale, une religion. Dans *les Nourritures*, les valeurs des *Cahiers* sont retournées plutôt que remplacées. Le platonisme du *Narcisse* y est cultivé pour ainsi dire la tête en bas. L'essence du réel est enclos dans l'impression sensible la plus sensible, la plus dépouillée des apports de l'idée; et la pluralité des substances remplace logiquement l'unité idéale dont Gide était d'abord en quête. Le lieu des idées, c'est maintenant la terre, et les idées ne font plus qu'un avec l'illumination intérieure des impressions privilégiées, lesquelles ne comportent d'autre raison d'être qu'elles-mêmes. Pareillement, la ferveur a changé de source, mais non d'intensité. Le vœu passionné qui dans les *Cahiers* évoquait le fantôme de l'âme, dans les *Nourritures* réalise une véritable âme des sens, plus vivante il est vrai et mieux assise, mais non moins exclusive que l'autre, et telle qu'un même souffle ne pourrait les produire l'une et l'autre à la fois. Gide ayant ainsi choisi une influence déterminée, se laisse pousser par elle à fond de course, ne

s'arrêtant point qu'il n'en ait épuisé tout l'élan et toutes les possibilités, anxieux de se retrouver tout entier, avec ses facultés, ses vœux, sa soif d'absolu et sa régence intellectuelle, dans chacune des voies divergentes où il se lance passionnément. « Certes, écrit-il dans les *Nourritures*, il m'a plu souvent qu'une doctrine et même qu'un système complet de pensées ordonnées justifiât à moi-même mes actes ; mais parfois je ne l'ai pu considérer que comme l'abri de ma sensualité (1). » Ce besoin de système n'est que la traduction intellectuelle de son besoin de totalité, et à la place de sensualité il aurait pu tout aussi bien mettre, pour expliquer André Walter : spiritualité. En fait, *les Nourritures Terrestres* ont une structure théorique, c'est une abstraction des sens, fondée elle-même sur une distraction psychologique qui a permis à Gide de se reformer tout entier sur une partie de lui-même. J'avoue que cela me rebute assez. C'est un plat trop riche de la même substance, pareil à ces confitures arabes dont les délices écœurent un peu. Et surtout, je sens sous la disponibilité proclamée je ne sais quelle volonté d'être involontaire, quelle continuité soutenue dans le dis-

(1) *Les Nourritures Terrestres*, p. 42.

continu. Certes le style est d'un maître, et tandis que Walter n'arrivait pas à trouver ce qu'il cherchait, la joie qui éclate ici révèle assez que le port est atteint. Mais je ne sais si les *Nourritures Terrestres*, ainsi coupées de tout le reste, ne forment point un autre palais d'illusions (« Toutes les joies de nos sens ont été imparfaites comme des mensonges ») aux antipodes de celui d'André Walter, mais non moins que lui sans issues.

Quand on lit à la suite les *Cahiers* et les *Nourritures*, on croit voir l'oscillation violente d'un pendule qui n'a point encore trouvé son période régulier. Voici, je crois, qui éclaire singulièrement les « problèmes » gidiens parmi lesquels je tâchais de me débrouiller au début de cette étude. Je crois que les difficultés que soulèvent l'œuvre de Gide sont surtout dues à la lucidité critique de Gide. Je veux dire que nous atteignons Gide à travers la conscience critique qu'il a de lui-même, et comme cette conscience domine ses passions, en mesure la diversité, en constate les remous contraires, elle pose les problèmes de la vie sous l'angle de la relativité. Mais rien n'est moins « relatif » que le Gide vivant. Ce besoin de vivre à fond dans chaque direction déterminée et d'y retrouver un homme total, c'est justement le besoin d'absolu. Gide nous

a renseigné sur l'impulsion extraordinairement exhaustive de sa passion sexuelle (1). Ce caractère se retrouve dans tous les mouvements de son être et jusque dans le mouvement de ses idées, lorsqu'elles sont sous l'influence de ses passions (2). Si l'on veut saisir sur le vif la formation des « contradictoires » gidiens, il n'est que de lire ce texte si lucidement révélateur dans sa confusion apparente : « Je me suis fatigué quand j'étais jeune à suivre au loin les suites de mes actes et je n'étais sûr de ne plus pécher qu'à force de ne plus agir. Puis j'écrivis : «... je ne dus le salut de ma chair qu'à l'irrémédiable empoisonnement de mon âme, » puis je ne compris plus du tout ce que j'avais voulu dire par là (3) ».

Ces lignes sont immédiatement suivies de cette réflexion : « Nathanaël, je ne crois plus au péché. » Que n'a-t-il continué à n'y plus croire! Il eût évité d'attribuer au diable — personnage commode entre tous pour qui

(1) Je ne saurais assez dire combien il faut être reconnaissant à Gide de nous avoir donné, de sa nature, cette clef que les autres dissimulent si soigneusement.

(2) Il est bien entendu que j'appelle passion toutes les impulsions violentes et soutenues, et que je fais allusion à la passion spirituelle des *Cahiers* aussi bien qu'à la passion sensuelle des *Nourritures*.

(3) *Les Nourritures Terrestres*, p. 43.

veut éviter de voir clair en soi, — l'aventure d'un jeune homme qui s'est lancé d'abord éperdument dans une voie, puis éperdument dans une autre, parce qu'il n'avait pas eu la chance de partir du carrefour, par réaction, par défense, par une certaine raideur passionnelle due à sa nature absolue, et peut-être aussi à la nature successive de ses découvertes. Il reste, il est vrai, « cette inhabileté foncière à mêler l'esprit et les sens » qui peut paraître justifier cette opposition d'absolus. Elle la favorise certainement, car bien des jeunes gens, comme Gide, ont commencé par l'oscillation violente du pendule, qui ont su par la suite allier les exigences de l'âme avec celles de la chair. Il y a certainement, dans la nature de Gide, solution de continuité, et nous savons pourquoi. Mais je voulais seulement souligner ici que la pensée de Gide accentue cette opposition, et que Gide passionné est un terrible logicien.

Ce logicien se dissimule sous un esprit critique à la Montaigne, ce qui risque sans cesse de nous égarer. Il est essentiel de toujours distinguer, chez Gide, la pensée qui réfléchit en retrait de la vie de la pensée qui épouse la vie, qui l'épouse si étroitement que souvent elle ne se laisse pas voir, mais qui raidit la vie cependant et en pousse les tendances à

l'absolu. La pensée dans sa retraite momentanée, au moment où elle ne saisit plus qu'elle-même, et comme disponibilité pure, c'est dans *Paludes* qu'il faut l'aller quérir. *Paludes*, certes, n'a rien d'un traité critique, mais c'est un état critique, une manière d'être, ou plutôt de ne pas être, et par rapport à ce qu'a été l'acte des *Cahiers*, à ce que va être l'acte des *Nourritures*, la plus étonnante peinture qui soit de l'état de *puissance*. « Crois-tu donc, lira-t-on dans les *Nourritures*, que je ne suis qu'un rendez-vous de sensations ? Ma vie c'est toujours : CELA, plus moi-même. » On pourrait dire que *Paludes*, c'est lui-même moins CELA, mais en même temps une promesse de CELA, et notamment des *Nourritures*. Dans *Si le Grain ne meurt*, Gide nous a donné les plus précieux renseignements sur les circonstances qui contribuèrent à la création de ce livre, une des œuvres de Gide qui me sont le plus chères. C'était après le premier voyage d'Afrique : Gide y avait appris à se sauver d'une maladie grave, et avait fait plus que pressentir, aux côtés du jeune Ali, de quelles ressources la vie disposait pour lui . « Je rapportais à mon retour en France un secret de ressuscité, et connus tout d'abord cette angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau. *Plus rien de ce qui m'oc-*

cupait d'abord ne me paraissait encore important. Comment avais-je pu respirer jusqu'alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort ? Et sans doute aussi mon amour-propre souffrait-il de voir que le cours ordinaire des choses avait tenu si peu de compte de mon absence, et que maintenant chacun s'affairait comme si je n'étais pas de retour. Mon secret tenait en mon cœur tant de place que je m'étonnais de n'en pas tenir, moi, une plus importante dans ce monde... Un tel état d'*estrangement* (dont je souffrais surtout auprès des miens) m'eût fort bien conduit au suicide, n'était l'échappement que je trouvais à le décrire ironiquement dans *Paludes* (1). Après « l'échappement » des *Cahiers*, voici « l'échappement » de *Paludes* : O nature heureuse de l'artiste, qui se suicide dans une œuvre et y puise en même temps une vitalité renouvelée ! Et voici son état d'esprit lorsque il se met à l'ouvrage : « Je passai à Neuchâtel un des plus heureux temps dont il me souvienne. J'avais repris espoir en la vie ; elle m'apparaissait à présent étrangement plus riche et plus pleine que ne me l'avait d'abord figurée la pusillanimité

(1) *Si le grain ne meurt*, III, pp. 102-103.

de mon enfance. *Je la sentais m'attendre, et je comptais sur elle, et ne me hâtais point* (1). » En *Paludes* se conjuguent ces deux états d'esprit : d'un côté l'incompatibilité d'humeur avec la société; de l'autre l'espoir qui sourit et qui aperçoit, au delà des marais stagnants, la vie riche et libre, et qui tourne en complaisance secrète envers soi-même le sentiment *d'estrangement* dû à l'incompréhension d'autrui. L'humour fait le fond de la satire, mais la forme ironique, et le sourire intérieur qui éclaire l'œuvre en reflet, c'est là la part de l'espérance.

A ces deux faces de l'œuvre répondent deux textes qui m'ont toujours paru l'éclairer. On trouve l'un dans les *Nourritures*, l'autre dans *Isabelle*. Dans les *Nourritures* : « Obscures opérations de l'être, — travail latent, genèse d'inconnu, parturitions laborieuses, somnolences, attentes — comme les chrysalides et les nymphes, je dormais; je laissais se former en moi le nouvel être, que je serais, qui ne me ressemblait déjà plus. Toute lumière me parvenait comme au travers de couches d'eaux verdies, à travers feuilles et ramures; perceptions confuses, indolentes, analogues à celles des ivresses et des grands étourdissements...

---

(1) *Id.*, p. 106. C'est moi qui souligne.

Combien durerez-vous, attentes ? et finies, nous restera-t-il de quoi vivre ? Attentes, attentes de quoi ? criais-je » (1). De même *Paludes* est une « satire de quoi ? » On remarquera l'image de l'eau stagnante qui donne son titre au livre. Voici maintenant ce qu'on lit dans *Isabelle* (c'est Gérard Lacase qui parle) : « Certes le mot ennui est bien faible pour exprimer ces détresses intolérables à quoi je fus sujet de tout temps; elles s'emparent de nous tout à coup; la qualité de l'heure les déclare; l'instant auparavant tout vous riait et l'on riait à toute chose; tout à coup, une vapeur fuligineuse s'essore du fond de l'âme et s'interpose entre le désir et la vie; elle forme un écran livide, nous sépare du reste du monde dont la chaleur, l'amour, la couleur, l'harmonie ne nous parviennent plus que réfractés en une transposition abstraite : on constate, on n'est plus ému, et l'effort désespéré pour crever l'écran isolateur de l'âme nous mènerait à tous les crimes, au meurtre, *au suicide* (2), à la folie (3) ». Non seulement cet état répond assez exactement à l'état de Gide à son retour à

(1) *Id.*, p. 22.

(2) C'est moi qui souligne.

(3) *Isabelle*, pp. 96-97.

Paris, mais il représente un temps essentiel dans le rythme gidien — nous le verrons dans le prochain chapitre — et rend bien compte de sa terreur de l'abstraction.

Oui, la somnolence des chrysalides, la transposition abstraite du monde, il y a des deux dans *Paludes*, ce qui nous rappelle d'ailleurs à quel point, chez Gide, l'espérance est presque toujours proche du désespoir. De ce double point de vue, *Paludes* apparaît comme une satire sociale, de la stagnation sociale, de ces valeurs sociales, dites morales, dont les *Nourritures* nous donneront la négation lyrique. C'est la comédie du bourgeois, le *Bouvard* de Gide. Mais en même temps c'est une comédie de la littérature, la pointe extrême, abstraite, de la lignée des *Femmes Savantes* et plus profondément, la satire de toute relation humaine quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle prenne une forme sociale. Mais ce qui est étrange et admirable, c'est que tout cela n'est point sorti, mais seulement indiqué, livré au lecteur, si je puis dire, à l'état de pressentiment, ou encore de notation musicale. On y saisit là les mouvements internes de la pensée non clairement formulée, son schème dynamique dirait Bergson, et plus encore son piétinement, son suspens. Gide range le comique de *Paludes* dans la

catégorie du *saugrenu :* il entend par là, sans doute, le surgissement des paroles, des actes, sans rime ni raison, le décousu du récit et une sorte de bizarrerie des attitudes, des positions, qui exprime le refus de l'esprit de prendre au sérieux un monde qui l'étoufferait. L'état abstrait dont parle Gérard Lacase a pour contre-partie l'éveil de l'esprit critique qui profite des distances apparues entre le monde et nous pour se venger en disposant de ce monde à sa guise. Nous retrouvons là le démon critique de Gide dont je parlais au chapitre précédent. Il mesure l'écart entre Gide et ses passions et correspond exactement au moment où Gide prend du recul et devient écrivain.

Car *Paludes* étant, je crois, tout ce que je viens de dire, est de plus, et peut-être surtout, le livre du livre à écrire, l'acte par lequel l'écrivain, détaché pour un temps de sa vie, s'apprête à la restituer en œuvre d'art et de pensée. Le moment que marque *Paludes* est fort important chez Gide. Sa critique va s'insinuer dans sa passion, l'assouplir, la distribuer, l'ouvrir aux passions d'autrui, lui apprendre à manier le relatif qui forme sa substance. Car tout en se refusant aux autres et en s'en moquant, le Gide de *Paludes* se moque de soi-même, et en même temps il

apprend, avec d'autant plus d'aisance que cela ne l'engage en rien, à considérer ses rapports avec les autres, à faire le point, et donc à se regarder comme relatif. La réussite de l'œuvre (il nous dit qu'il se cramponna à la Suisse aussi longtemps qu'il fallut pour terminer *Paludes*) figure le *saltus mortale* de Gide. Avant *Paludes* il était un homme tout engagé dans sa vie, un homme menacé par des forces venues du dedans et du dehors. Après *Paludes* l'artiste va tout à la fois diriger et protéger l'homme, le contraindre à changer en miel sa douleur et sa joie.

Ce sens des pures possibilités va donner naissance, dès 1899, au fameux thème de l'acte gratuit, associé par le lecteur à la gracieuse figure de Lafcadio, mais qui forme déjà le noyau du *Prométhée mal enchaîné*. Le *Prométhée* est une suite de *Paludes*, mais qui se précise en un symbole, le symbole de l'aigle, dont la netteté corrige un peu le « saugrenu » qui continue d'animer l'histoire. La conscience morale de Prométhée s'est engraissée à ses dépens; par un juste retour il s'engraissera aux siens :

« — C'est donc vrai, dit Coclès, ce que vous disiez ?

« — Quoi ?

« — Que vous l'avez tué ?

« — Et que nous allons le manger... En doutez-vous ? dit Prométhée : vous ne m'avez donc pas regardé ? De son temps est-ce que j'osais rire ? N'étais-je pas maigre affreusement ?

« — Assurément.

« — Il me mangeait depuis assez longtemps; j'ai trouvé que c'était mon tour.

« — Il n'aura donc servi à rien ? demanda-t-on.

« — Ne dites donc pas cela, Coclès. Sa chair nous a nourris. Quand je l'interrogeais, il ne répondait rien... Mais je le mange sans rancune : s'il m'eût fait moins souffrir, il eût été moins gras; moins gras, il eût été moins délectable (1). »

Les personnes que les écrits récents de Gide épouvantent ne s'effraient guère de ce petit livre. A leur place, je le tiendrais pourtant pour le plus riche en suggestions « sataniques ». Il est vrai que le « saugrenu » fait tout passer.

Déjà, dans le *Prométhée*, les figures des autres ne sont plus représentées seulement par des noms, comme dans *Paludes*. Les qualités se précisent. Les personnages s'animent, encore à la façon des fantômes d'un rêve cocasse : revêtus de chair et pourvus d'un état civil,

(1) *Le Prométhée mal enchaîné*, pp. 153-154.

et multipliés comme il convient, ils iront peupler les *Caves du Vatican*. Ce n'est pas sans raison que *Paludes*, *Prométhée* et les *Caves* sont groupés, dans la liste des œuvres de Gide, sous le titre de *soties :* le passage de l'un à l'autre est de l'ordre du développement, comme le passage de la puissance à l'acte. Nous avons vu comment l'acte gratuit, impliqué dans *Paludes*, se précise dans le *Prométhée* et prend toute sa signification dans les *Caves*. Il y a plus : les dispositions d'esprit que j'ai analysées à propos de *Paludes* étaient nécessaires à la conception des trois ouvrages, et le demi-réalisme des *Caves* s'y combine avec le saugrenu pour produire cet alliage si particulier dont nous allons tantôt parler.

L'évolution de l'œuvre de Gide trace ainsi différentes lignes de développement où l'on perçoit un travail de reprise, de progressive réalisation, comme si chaque thème, après une première expression, continuait de durer, de mûrir dans l'esprit de l'auteur et de déposer des formes de plus en plus objectives. Ici, c'est le thème du monde pris comme un jeu, Gide utilisant, avec un admirable tact artistique, les moments où le monde lui échappe, ou plutôt où sa passion du monde lui échappe, pour en projeter la silhouette bizarre sur un écran qui s'illumine davantage à mesure

qu'il se rend plus maître du rythme de sa sensibilité.

Avec *l'Immoraliste*, l'œuvre de Gide se complique et s'enrichit d'un apport nouveau : l'apparition d'autrui, de l'autre, d'une existence et d'une conscience autres que les siennes. Il faut toujours revenir à cet aveu capital : « Non, l'ami qu'il m'eût peut-être fallu, c'est quelqu'un qui m'eût appris à m'intéresser à autrui et qui m'eût sorti de moi-même : un romancier (1). » Il est vrai qu'il reporte ce vœu à l'époque où l'achèvement des *Cahiers* l'avait délivré de l'inquiétude qu'il y avait décrite, où par suite il se trouvait disponible, avant la révélation africaine. Mais cette révélation, ne nous y trompons pas, ne l'avait pas encore intéressé à autrui, mais bien plutôt à certaines possibilités de lui-même sur lesquelles il s'était mépris. Elle avait joué le rôle du naturaliste, non celui du romancier. « L'étrange » (2) qu'il avait découvert, et dont la découverte l'avait fortifié, de même que « l'*estrangement* » de *Paludes* l'avait fortifié, avait surgi de lui-même. Certes, la joie physique n'allait pas sans l'intervention des « autres » dans sa vie;

(1) *Si le Grain ne meurt*, III, p. 12.

(2) Voir plus haut, p. 18 et p. 19.

mais les autres, ce n'est pas « autrui ». Il faut bien le dire : ni le charmant Ali, ni le délicieux Mohammed ne peuvent jouer le rôle, dans la vie de quelqu'un, d'une *personne :* je veux dire d'un être ayant une conscience, une destinée dont le croisement avec la vôtre modifie profondément vos dispositions. Leur rôle n'est guère différent de celui de n'importe quelle source de volupté, fût-elle inanimée. Distingués par leurs charmes, humainement ils restent anonymes et ne retentissent sur vous que par l'enrichissement que vous leur devez.

Il en va de même avec les disciples du type de Nathanaël. Vous les formez à la vie qu'ils devront vivre par eux-mêmes, vous leur apprenez à se détacher de vous. Votre altruisme, ici, ne fait qu'un avec votre égoïsme, sur lequel il se règle parfaitement. C'est pourquoi les *Nourritures*, où l'homme s'ouvre à la multiplicité du monde, est tout de même l'œuvre d'un solitaire, ce qui explique en partie la sorte de raideur que je lui reprochais. La passion y étant soigneusement isolée et parfaitement libre, la pensée ne voit qu'elle et ne peut, pour ainsi dire, que l'imiter, que traduire en idées ses suggestions. Elle entonne un hymne en sa faveur, du seul fait que cette passion envahit tout le tableau,

et construit ainsi un système universel (1). Mais dans *l'Immoraliste*, la simple présence de Marceline suffit à rompre l'ensorcellement, à modifier complètement l'éclairage du tableau.

C'est par rapport à *l'autre*, par rapport à Marceline que je voudrais d'abord considérer le héros de *l'Immoraliste*. On sait que Michel avait épousé Marceline sans l'aimer, situation fort courante; mais le curieux, dans son cas, c'est qu'il ne se doute pas le moins du monde que la vie conjugale puisse modifier sa vie personnelle par simple position psychologique, si je puis ainsi dire. Ce n'est pas seulement le sentiment qui lui manque, c'est la sensibilité toute physique à la présence d'un être engagé dans sa propre vie : précisément le sens d'autrui.

De là la forme si étonnante de sa surprise lorsqu'il découvre Marceline sur le bateau : « Ainsi donc celle à qui j'attachais ma vie avait

(1) Il est bien entendu que je n'étudie ici les changements psychologiques que tels qu'ils apparaissent *dans l'œuvre* de Gide. Je ne prétends point qu'il n'eût pas fait l'expérience d'autrui avant *Les Nourritures Terrestres*; mais je constate que cette expérience en est absente, et qu'elle ne commence à se former que dans *L'Immoraliste*. Comme le dialogue et le monologue jouent des rôles fort différents chez Gide, cela suffit, je pense, à justifier les remarques qui précèdent.

sa vie propre et réelle (1). » Surprise qui étonne parce qu'il semble que Michel ne s'attendait guère à ce qu'un autre que lui eût sa vie propre et réelle. Les efforts qu'il fait pour se rapprocher d'elle, et les hasards heureux qui l'en rapprochent sans effort sont également singuliers. Sur son lit de souffrances, lorsqu'il s'éveille : « Marceline était là. Je compris qu'elle avait pleuré. Je n'aimais pas assez la vie pour avoir pitié de moi-même; mais la laideur de ce lieu me gênait; presque avec volupté mes yeux se reposaient sur elle (2). » Rien ne pouvait mieux marquer que ce « presque » extraordinaire l'éloignement où est Michel de la volupté. C'est à peu près comme lorsqu'on dit : « presque infini », « presque impossible ». Mais voici qu'à l'instant même où Michel, tant bien que mal allait « apprendre » Marceline, les soins de son corps et sa convalescence le détournent vers l'apprentissage de la vie. La tragédie, sinon de Michel, du moins du livre, c'est ainsi que Michel soit concentré sur lui-même avant d'avoir pu acquérir un sens assez précis de Marceline pour éviter la catastrophe. Le renouvellement de Michel, qui aurait pu s'opé-

---

(1) *L'Immoraliste*, p. 29.

(2) *Id.*, p. 37.

rer dans le sens de Marceline, l'éloigne au contraire de sa femme. Il est naturellement obligé de dissimuler son développement à Marceline; il est obligé de vivre contre elle. Et quand, devenu fort, il possède Marceline, fait un retour sur soi-même et pressent ce qui va suivre, combien son amour occupe peu de place dans l'espace de sa vie : « Ce fut un rire d'un moment, où nos âmes se confondirent... Mais je crois qu'il est un point de l'amour, unique, et que l'âme plus tard, cherche en vain à dépasser; que l'effort qu'elle fait pour ressusciter son bonheur, l'use; que rien n'empêche le bonheur comme le souvenir du bonheur. Hélas! je me souviens de cette nuit (1) ». Je ne me donnerai pas le ridicule de discuter la justesse de ces lignes, d'une si parfaite, si douloureuse, si prenante expression, comme tout le reste du passage d'ailleurs ; pourtant, ne voit-on point, dans cet amour réduit à un point unique, dans cet effet si promptement annihilant du souvenir, comme un aveu d'impuissance à aimer, du moins d'une certaine manière ? On imagine aisément la pensée silencieuse de Marceline, et comme elle aura tôt fait, sans le dire, de discerner ce qu'elle doit attendre

---

(1) *Id.*, pp. 100-101.

et ce qu'elle doit renoncer. Certains hommes croient que la femme choisit volontiers les manifestations les plus sublimes, les plus éthérées de l'amour : que ne se doutent-ils que la plus chaste attend la brûlure d'un feu qu'elle se meurt de ne point allumer!

Il y a cependant sympathie des sens entre Michel et Marceline, mais tragique. C'est quand elle est déjà frappée à mort : « Puis la phlébite se déclara : et quand elle commença de décliner, une embolie, soudain, mit Marceline entre la vie et la mort. C'était la nuit; je me revois penché sur elle, sentant, avec le sien, mon cœur s'arrêter ou revivre (1). » C'est d'ailleurs par la même sympathie toute physique que Michel sentait en ses bras « la courbature du faucheur; j'étais las de sa lassitude; la gorgée de cidre qu'il buvait me désaltérait; je la sentais glisser dans ma gorge; un jour, en aiguisant sa faux, l'un s'entailla profondément le pouce : je ressentis sa douleur, jusqu'à l'os (2). » C'est donc une sympathie presque anonyme qu'il accorde à Marceline, bien qu'elle soit éveillée par le sentiment le plus vif. Marceline lui échappe précisément lorsque sa souffrance ne se traduit plus par

(1) *L'Immoraliste*, p. 178.

(2) *Id.*, p. 186.

des signes physiques : alors il est contraint de se demander ce qu'elle pense, au lieu de le sentir.

Lorsque Gide nous dit qu'on ne « pardonnait pas à Michel de ne pas la (Marceline) préférer à soi », il détourne notre attention de la question véritable. Il ne s'agissait pas, pour Michel, de préférer ou de ne point préférer Marceline à soi, mais d'arriver ou de n'arriver point à vivre avec elle en état de compréhension réciproque. Tout nous laisse supposer que la lucidité est du côté de Marceline seulement. Quant à Michel, il n'a ni le temps, ni les moyens de parvenir jusqu'au point où eût pu se poser pour lui la question de préférence, incapable qu'il est de s'ouvrir à la vie d'autrui, et tout occupé de sa renaissance. C'est pourquoi *l'Immoraliste*, plutôt qu'un drame, est une tragédie, une tragédie exactement inverse de celle d'*Adolphe*. Michel aime Marceline, je veux dire qu'il l'aime idéalement de toute sa tendresse, et physiquement par rencontres, par chocs imprévus; mais il n'arrive pas à l'atteindre, à l'embrasser, à la loger tout entière et toute vivante en lui. Adolphe n'aime plus Ellénor, mais elle l'occupe au point que tous les détails de la souffrance de son amie déchirent son âme, lui font une douleur plus aiguë que celle

d'un amour malheureux. D'où vient que dans *Adolphe* c'est le personnage de la femme désertée qui des deux est le plus vivant, et qu'on peut dire qu'il vit deux fois; tandis que dans *l'Immoraliste* Marceline est une ombre qui ne sert qu'à mieux faire ressortir le visage violemment éclairé de Michel. Nous la pressentons plutôt que nous ne la touchons; nous ne la voyons qu'à travers des épaisseurs d'eau dormante, comme un visage déjà noyé.

Au reste cette tragédie, si émouvante et significative soit-elle, n'est que l'accompagnement en sourdine du drame de la renaissance de Michel, qui occupe le premier plan. Le récit de la rééducation sensible de Michel est admirable de précision, de nuances et d'éclat : c'est bien véritablement un homme qui apprend l'usage de puissances qu'il ignorait, comme un mutilé de naissance auquel un miracle rendrait ses membres. On comprend de quel prix la vie peut être pour lui, puisque c'est un bien gagné à force d'énergie et toujours menacé, comme pour d'autres l'exaltation morale, et qu'un tel convalescent n'est pas seulement rendu à l'existence, mais passe, à travers la maladie, de la vie abstraite à la vie des sens (1).

---

(1) Voir plus loin, pp. 229-237.

L'Immoraliste, à mon avis, n'est pas un livre de valeur égale. Les parties de pure narration sont encore un peu maladroites (1). Puis, l'avouerai-je ? le personnage de Ménalque m'est assez insupportable. Il a une façon de pontifier qui donne envie de prendre le contre-pied de tout ce qu'il dit. Et quel parleur! Il nous rappelle à propos ce que Gide lui-même disait de François de Curel : « Mais l'erreur dramatique est que l'idée devienne plus importante en elle-même que le personnage qui l'exprime ; les *idées* ne devraient être exprimées que par l'action ou, autrement dit, il ne devrait pas y avoir d'idées... (2). » En composant Ménalque, Gide tire un moins bon parti de Nietzsche que dans les *Lettres à Angèle* où il faisait preuve à son égard d'une si juste intuition. Dans sa conception du personnage il pèche *par complaisance*, péché esthétique que Gide a rarement commis, et dont il a toujours eu horreur. Il reste que par l'analyse dramatique du renouvellement de Michel, par les valeurs

---

(1) Notamment, semble-t-il, le récit de la bataille avec le cocher, où « Quelle brute » et « Vrai l'étrangler paraissait légitime » sont d'une naïveté qui ne fait point partie de l'art gidien (pp. 98-99).

(2) *Prétextes*, pp. 84-85.

contrastées de Michel et de Marceline, par la façon dont s'équilibrent le *souligné* et le *suggéré*, *l'Immoraliste* est un grand livre. La lumière que *Si le Grain ne meurt* a projetée sur les sources autobiographiques de ce récit en a dégagé la signification universelle. Nous ne nous demandons plus, en le lisant : « Y a-t-il là-dedans une part d'autobiographie, et quelle est-elle ? Quelles sont au juste les tentations de Michel ? » Nous ne le lisons plus avec curiosité, et notre intérêt s'en trouve augmenté. *L'Immoraliste* est l'épure d'une tragédie éternelle qui déborde de toutes parts les circonstances particulières qui l'ont suggérée.

Dans *l'Immoraliste* se précisent aussi quelques symboles que Gide manie volontiers. Il y a notamment une géographie de la complexité gidienne à laquelle il semble attacher une grande importance. On sait qu'il aime à projeter dans l'espace ce qu'il appelle ses contradictions, à les rattacher à des latitudes différentes, à des directions, Proust eût dit à des « côtés » opposés. « Né à Paris, d'un père Uzétien et d'une mère Normande, où voulez-vous, monsieur Barrès, que je m'enracine ? J'ai donc pris le parti de voyager (1). » Il

(1) Quand Gide écrit d'ailleurs : « Rien de plus particulier que l'esprit de province, de moins particulier que le

y a bien là du parti pris, la volonté de construire une idée de la complexité sur le croisement de races, tandis que de son côté Barrès, race croisée s'il en fut, choisit volontairement de s'identifier aux bastions de Lorraine. Gide précisera souvent la signification morale de ce nord et de ce sud qui coexistent en lui sans se fondre ensemble : le midi plus net et plus serein, déjà pris dans son éternité, ouvert aux joies fines des sens ; la Normandie plus lourde, inachevée, au regard peu lucide, mais où la pesanteur devient gravité, et où les qualités gagnent « en profondeur ce qu'elles perdent d'éclat et de superficie (1). » Ces deux « côtés » ont des prolongements. Le Bas-Languedoc aboutit à la Méditerranée qui mène à l'Afrique enchantée où l'âme s'évanouit dans le parfait épanouissement des sens. Le nord, c'est en profondeur qu'il se prolonge, dans l'intimité de l'être, jusqu'à la méditation et aux transports religieux. Latitude païenne et latitude chrétienne qui d'ailleurs se compliquent, vous vous en doutez, d'un jeu de lignes entre-croisées. Il y a

---

génie français », il témoigne de plus de bon sens que Barrès, surtout si l'on ajoute qu'il possède à fond l'esprit provincial (*Prétextes*, p. 76).

(1) *Prétextes*, p. 74.

les complicités braconnières avec les gars normands. Si M. Gide, l'Uzétien, lisait Platon sur son lit de mort, son frère, l'oncle Charles, représente le social, diable bien plus authentique que l'autre pour Gide, mais c'est en Normandie pourtant que Gide joue un rôle social, est lié par un état civil qui par contraste appelle l'anarchie...

Quoi qu'il en soit, les deux « côtés » gidiens, dès *les Nourritures Terrestres*, s'inscrivent dans son œuvre comme les deux temps d'un rythme, les deux oscillations du pendule. La place réservée à la Normandie est petite dans *les Nourritures*; dans le *Renoncement au Voyage* elle représente la place du souvenir, de l'évocation, de la nostalgie. Dans *l'Immoraliste* sa fonction est plus importante, mais combien modeste encore en regard du soleil africain. Il était conforme à la géographie morale de Gide qu'elle servît de cadre à la tragédie de l'âme pure, de l'âme purement triomphante, qui fait le sujet de la *Porte Étroite*.

Alissa, comme André Walter, est en quête de son âme, mais elle la trouve, s'en saisit, se laisse entièrement posséder par elle. Jacques Rivière a décrit de façon admirable (1) cette

(1) Jacques Rivière : *Etudes*.

progressive conquête, et comment la jeune fille puise dans l'embrassement de son âme une sorte de volupté sublime, et d'un tragique que je crois unique dans les lettres contemporaines. Au reste, il me déplaît d'évoquer, à son propos, la littérature. Il me déplaît de juger de sang-froid *la Porte Etroite*, que j'ai lue d'abord à un âge où l'on ne fait pas la différence entre un grand livre et une grande réalité. Je ne puis rendre l'angoissante émotion qui m'étouffait à cette lecture. Le sacrifice d'Alissa me portait à un comble de sympathie, de détresse et d'ivresse confondues. On explique mal ces réponses de tout l'être. Il me semble que ce n'est pas tant la compassion pour Alissa qui me bouleversait, que le charme délivré par ce sacrifice. La manière dont l'amour qu'elle inspirait réalisait sa perfection hors des atteintes de l'amour provoquait un vertige étrange : je souhaitais l'irréparable afin de la voir telle que l'irréparable fût impossible à supporter. Oui, certes, Gide a touché là un point de l'âme avec une précision qu'on n'avait guère atteinte avant, et qu'on n'a point vue depuis. Si l'on pouvait reprocher à Michel de se préférer à Marceline, *la Porte Étroite* fournit à « l'autre » la plus éclatante, la plus émouvante des revanches.

Mais justement, cette revanche, à la réflexion, paraît aussi étrange que le sacrifice de Marceline. Il est entendu que la vie spirituelle convient parfaitement à Alissa, et que là où Walter torturait sa nature celle d'Alissa s'élève et s'accomplit. C'est comme si, dans un lieu idéal où tous les personnages de Gide eussent été contemporains, Walter eût essayé, par sympathie, par exaltation communiquée, d'atteindre à une sorte de perfection qui ne lui convenait pas tandis qu'Alissa, elle, n'avait qu'à se laisser aller. Mais la manière dont elle se laisse aller est incompréhensible si l'on ne prend garde à l'extraordinaire passivité de Jérôme, j'irai jusqu'à dire : à sa négativité. « Pauvre Jérôme! écrit Alissa dans son *Journal.* Si pourtant il savait que parfois il n'aurait qu'un geste à faire, et que ce geste parfois je l'attends... (1) ». C'est l'absence de ce geste — je pense avancer ceci sans paradoxe — qui fait pencher toute l'œuvre vers la sainteté.

La passivité de Jérôme a plusieurs causes. D'abord la sympathie, c'est-à-dire, précisément, l'adaptation à la nature d'Alissa : en se dépouillant de « tout ce qui subsistait en (lui) d'égoïsme », il devient passif,

(1) *La Porte étroite*, p. 218.

dépendant de la jeune fille. Puis l'admiration : « Contre le piège de la vertu je restais sans défense. Tout héroïsme, en m'éblouissant, m'attirait car je ne le séparais pas de l'amour... La lettre d'Alissa m'enivra du plus téméraire enthousiasme. Dieu sait que je ne m'efforçais vers plus de vertu que pour elle (1). » Mais que contient cette lettre d'Alissa ? « Je ne pouvais te croire parti. Je t'en voulais d'avoir tenu notre promesse. Je pensais : c'est un jeu. Derrière chaque buisson, j'allais le voir apparaître. Mais non! ton départ est réel. Merci (2). » Pourquoi merci ? Le contentement plein de délices qu'ils éprouvaient l'un près de l'autre, « je ne puis le tenir pour véritable. N'avons-nous pas compris cet automne quelle détresse il recouvrait ?... » En effet ils s'étaient rencontrés à l'automne, ils avaient cheminé côte à côte, esquissant une sorte d'ébauche décevante de vie commune... « L'émotion, l'essoufflement de la marche, et le malaise de notre silence nous chassaient le sang au visage; j'entendais battre mes tempes; Alissa était déplaisamment colorée; et bientôt la gêne de laisser accrochées l'une à l'autre nos mains

(1) *Id.*, pp. 169-170.
(2) *Id.*, pp. 167-168.

moites nous les fit laisser se déprendre et retomber tristement (1). » Aussi lorsque Alissa ajoute : « Par les lettres, par la présence, nous avons épuisé tout le pur de la joie à laquelle notre amour peut prétendre (2) », comme ce passage exige d'être commenté !

Certes, le détournement vers Dieu et par Dieu de cet amour en sauvera la pureté, mais c'est qu'aussi Alissa redoute en femme, en amoureuse, les possibilités de retombement, de dégoût, et l'on aura peine à croire que lorsque les mains moites des jeunes gens se déprennent, sa tristesse à elle ne provienne pas plutôt de sa divination des sentiments de Jérôme que d'une lassitude comparable à celle de son compagnon. Sans doute, à mesure que l'inertie de Jérôme rejette sur elle le poids des décisions, découvre-t-elle sa voie glorieuse, mais n'est-ce pas que son cerveau de vierge exaltée transforme en vertu le renoncement dont souffre l'instinct de la femme ? Et ce qui est singulier, c'est que Jérôme choisisse, pour s'exciter à l'émulation de la vertu, cette lettre dont précisément l'ambiguïté tragique eût dû l'avertir. C'est que Jérôme, au fond, ne comprend guère

(1) *Id.*, p. 150.
(2) *Id.*, p. 169.

mieux Alissa que Michel ne comprenait Marceline. Lors de la naïve épreuve intellectuelle qu'Alissa lui fait subir, quand elle feint de se désintéresser des hautes spéculations dont tous les deux faisaient leur nourriture, Jérôme tombe dans cet autre piège sans l'ombre de perspicacité. Tout cela fait à Jérôme une étrange paresse. Si Alissa, fléchissant, le regrette et l'appelle : « Où pris-je la force d'y résister ? Sans doute dans les conseils d'Abel, dans la crainte de ruiner tout à coup ma joie, et dans un raidissement naturel contre l'entraînement de mon cœur (1). » Et lors de leur dernière et déchirante entrevue, après qu'Alissa l'a regardé « les yeux remplis d'un indicible amour. Dès que la porte fut refermée, dès que je l'eus entendue tirer le verrou derrière elle, je tombai contre la porte, en proie au plus excessif désespoir et restai longtemps pleurant et sanglotant dans la nuit (2) ». Ainsi, tout se passe comme si l'amour d'Alissa atteignait la cime de la vertu parce que l'amour de Jérôme ne fait pas contrepoids, comme si cette ascension avait la vertigineuse nécessité d'une chute.

---

(1) *Id.*, p. 129.
(2) *Id.*, p. 200.

Il est vrai que Jérôme ajoute : « Mais la retenir, mais forcer la porte, mais pénétrer n'importe comment dans la maison, qui pourtant ne m'eût pas été fermée, non, encore aujourd'hui que je reviens en arrière pour revivre tout ce passé... non, cela ne m'était pas possible, et ne m'a pas compris jusqu'alors celui qui ne me comprend pas à présent (1). » Cette réflexion témoigne de la pure sincérité de Jérôme, mais en même temps de son habileté. Car enfin ce geste de lui qui n'est jamais intervenu, est-ce seulement le lecteur qui l'attendait ? Si, comme il me paraît évident, Alissa est l'héroïne non seulement de l'amour-vertu, mais de la passion, et d'une passion très humaine, si la forme religieuse que prend sa passion témoigne autant de sa lucidité que de son exaltation, n'est-ce pas qu'elle a interprété d'une certaine manière la constante passivité de Jérôme, et non pas uniquement comme le signe de son admiration ? Ne s'est-elle pas douté que l'amour de Jérôme était surtout « un amour de tête, un bel entêtement intellectuel de tendresse et de fidélité » ? Jérôme a beau lui répondre : « Quand c'est de mon âme entière que je t'aime, comment saurais-

(1) *Id.*, p. 200.

je distinguer entre mon intelligence et mon cœur ? (1) » Il reste tout de même ceci : que la forme même que prend l'amour de Jérôme en lui enlevant toute prise sur Alissa, invite de plus en plus celle-ci à détourner son amour par le ciel, et que c'est lorsque Jérôme se sent le plus près d'Alissa, lorsqu'il *l'imite* entièrement, qu'Alissa le juge différent de ce qu'il croit être. Je connais peu de situations plus pathétiques que celle d'Alissa : sa lutte solitaire afin de tirer le plus pur parti de sa passion, et sa joie ambiguë d'être suivie par Jérôme puisqu'il ne prend point l'initiative qu'elle ne pourrait prendre elle-même, qu'elle repousse sans cesse idéalement, mais que le plus profond de son être appelle en vain.

Lors donc qu'on voit dans *la Porte étroite* la peinture de l'amour-vertu, il faut se garder de simplifier les admirables implications de ce chef-d'œuvre. Amour-vertu, oui, mais parce que Jérôme se hâte de comprendre ainsi l'amour d'Alissa et de la laisser continuer sur cette voie sans intervenir; parce que sa façon à lui de l'aimer est de se laisser influencer par elle, sans se douter que de son côté son attitude à lui l'influence.

---

(1) *Id.*, p. 157.

C'est toujours, comme dans *l'Immoraliste*, la naïveté devant autrui. Ici le héros s'efface, alors que c'était Marceline qui s'effaçait, et tandis que Marceline ne retenait pas Michel sur sa pente, Jérôme pousse involontairement Alissa sur la sienne; mais il y a toujours isolement pour ainsi dire artificiel de la passion dominante : ici amour-vertu, là-bas, amour des sens. Il est à noter que dans cette successive peinture de l'amour profane et de l'amour sacré, l'amour profane concerne le moi, et l'amour sacré concerne « l'autre », comme si l'amour sacré était ce que devient l'amour-passion hors des atteintes de l'amour profane. En fait, il est difficile de ne point conjuguer, dans ce lieu idéal dont je parlais plus haut, et où le critique a quelque droit de se tenir, *l'Immoraliste* et *la Porte Etroite*. Ce sont deux livres qui auraient besoin l'un de l'autre pour former ce nœud tragique que l'apparition d'autrui dans l'œuvre de Gide faisait attendre, mais que chacun de ces deux récits, pris isolément, ne contient pas. *L'Immoraliste* est un drame de la vie conjugale, *la Porte Etroite* un drame des fiançailles. Alissa a le temps — tout le temps que lui laisse Jérôme — d'apercevoir et de sublimer ce qui eût désespéré leur vie commune; Marceline, elle, n'a que le temps de se sacrifier. Le

conflit, l'affrontement de deux êtres, eût acquis sa tension suprême et sa signification complète si Alissa avait été l'épouse de Michel, de même que Marceline eût pu se sauver par en haut si elle n'avait été que la fiancée de Jérôme. Mais ces deux œuvres restent successives ; la collision est évitée ; ils répondent à deux oscillations différentes du pendule. Leurs relations montrent la difficulté qu'éprouve Gide à traiter une situation franchement dramatique, au sens classique du mot, comme si cette résolution de fait comportait une résolution de droit, et qu'il dût prendre parti du seul fait qu'il laisserait les partis s'affronter. L'effacement de Jérôme est à cet égard aussi significatif que l'effacement de Marceline. Il montre aussi que Gide ne sépare point son art de sa vie, qu'il aura beaucoup de mal à insérer dans son œuvre cette vertu d'indifférence qui permet à l'artiste de ne point se sentir engagé par sa création. Et d'autre part, on voit comment la connaissance psychologique bénéficie du caractère successif des « expériences » gidiennes, comment l'isolement successif de Michel, puis d'Alissa, donne à leur comportement une pureté de laboratoire.

Tels qu'ils sont, ces récits occupent une place à part, éminente, dans l'œuvre de Gide.

Leur qualité dramatique si particulière leur donne une résonance unique, je crois, chez nous.

On ne reconnaît pas le drame traditionnel, mais l'angoisse dramatique cependant vous saisit. Les découvertes psychologiques nous parviennent à travers le tremblement des âmes : on est ému et on apprend. Si des œuvres aujourd'hui, méritent le nom de classique, ce sont celles-là : car la netteté de ce qui est dit et le mystère de ce qui est suggéré correspondent à des clartés et à des ombres réelles. Gide poussera plus loin peut-être sa connaissance de l'homme, et surtout il harmonisera mieux ses tendances et ses passions : mais il n'écrira rien de plus touchant que le *Journal* d'Alissa, de plus lumineux que le réveil de Michel.

Dans sa préface à *l'Immoraliste*, Gide se défend de résoudre un problème et avoue n'aimer guère employer le mot : « A vrai dire, en art, il n'y a pas de problèmes dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution (1) ». Ce qui est à rapprocher de la remarque que j'ai citée déjà : « Au contraire, les produits de croisement en qui cœxistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est

---

(1) *L'Immoraliste*, p. 9.

parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes (1) ». Il importe donc que l'œuvre d'art concilie les contraires par sa seule réussite. Mais il serait dangereux de prendre Gide tout à fait au mot. Si les analyses que je viens de proposer au lecteur sont exactes, des œuvres comme *l'Immoraliste* et *la Porte Etroite* ne témoignent point de détachement souverain qui permettrait à Gide de ne point voir les événements de la vie, de sa vie, sous forme de « problèmes ». Ou plutôt : il refuse en effet d'y voir des problèmes; mais ce refus se reflète dans l'œuvre, s'y traduit par une certaine obliquité du drame. Ce n'est pas une des moindres difficultés de Gide que les substitutions rapides qu'il opère, instinctivement mais pourtant suivant les besoins de sa cause, entre le moraliste, l'artiste et le psychologue qui cohabitent en lui. Le drame soulève-t-il un problème de morale ? C'est un artiste pur qui vous répond. Vous laissez-vous toucher par la seule beauté du tableau ? Aussitôt le psychologue vous invite à voir dans son œuvre des révélations qui en fin de compte ont une portée bel et bien morale. A vrai dire, je crois Gide hanté par une inquiétude éthique, par la solution

(1) *Si le Grain ne meurt*, I, p. 26.

de certaines difficultés vitales qui le travaillent, mais je le crois aussi sincère lorsqu'il détourne sur la perfection de la peinture les efforts de son esprit. Peut-être mettrions-nous quelque unité dans sa pensée sans le trahir si nous disions qu'il s'occupe, comme il le dit lui-même, à bien poser les problèmes, avec l'espoir que la réussite artistique, par le bon éclairement de la peinture, jettera de la lumière sur un coin obscur de l'âme humaine.

N'oublions pas que chaque œuvre de Gide, en vertu de ses diverses facultés, a une valeur critique, qu'elle marque une étape, une prise de conscience, et qu'elle exprime l'intuition qu'il a, à tel moment de sa vie, d'une certaine complexité vitale. N'oublions pas non plus qu'on appelait problème et solution, entre 1900 et 1910, des questions et des réponses carrées, des noirs et des blancs. Nos exigences, aujourd'hui, sont quelque peu différentes. Autrement dit, à l'époque de *l'Immoraliste* et de *la Porte Etroite*, les poseurs de problèmes cherchaient surtout des solutions pratiques; c'est ce qu'ils entendaient par « résoudre ». De nos jours, un certain nombre d'écrivains se préoccupent d'abord de *connaître*, de mieux éclairer le cœur humain, remettant à plus tard les conclusions utilisables. Il va

sans dire que les premiers n'étaient guère artistes, et que l'œuvre d'art ne peut répondre — si tant est qu'elle le puisse — qu'aux interrogations des seconds.

Mais il est une autre manière de « concilier » dans une œuvre des « exigences opposées » : c'est d'y réussir la synthèse de ces exigences, non point sous la forme d'une solution, ni même d'un drame, mais par une harmonie musicale des contraires, ou bien comme un peintre concilie sur sa toile des oppositions de tons. Il n'y a là rien de théorique, rien même qui puisse enrichir notre connaissance : mais l'artiste, en faisant résonner ensemble, dans un accord fondamental, des inclinations qui dans la vie portent des noms ennemis et ne peuvent s'unir, réalise pleinement l'unité intérieure à laquelle l'homme, l'homme psychologique et social, est contraint de renoncer. Gide, deux ans avant *la Porte Etroite*, a réalisé cette harmonie dans *le Retour de l'Enfant Prodigue*. Qu'il en ait eu conscience, c'est ce dont témoigne la « secrète joie » qui rayonne discrètement de cette œuvre admirable. Afin de suivre mon interprétation de Gide, je rappellerai ce que je disais du contraste des deux « intérieurs », celui des *Nourritures* et « l'intérieur » des paysans protestants décrit dans *Si le Grain*

ne meurt (1). Eh bien! pour obtenir l'atmosphère du *Retour de l'Enfant Prodigue*, il faudrait fondre ensemble, sans toutefois sacrifier la qualité de l'une à la qualité de l'autre, les intentions opposées qui ont inspiré à Gide ces deux tableaux. *L'Enfant Prodigue*, c'est bien l'enfant dont Ménalque raconte que « quatre jours après il quitta tout pour me suivre ». La maison familiale où il retourne c'est bien la demeure paysanne qui accueille Gide égaré dans la campagne, où le vieux protestant va chercher sa grosse bible et la pose sur la table desservie. *L'Enfant Prodigue*, reste, mais il conduit son jeune frère jusqu'à la porte (« Prends garde aux marches du perron... »). Les deux thèmes ne s'affrontent point ni ne se jouent l'un de l'autre; non, ils forment une double épaisseur de poésie, chacun sert à l'autre de suggestion, et tous les deux se résolvent en un silence musical où survit leur tremblement imperceptible. Cet heureux équilibre, dont seule la musique pourrait fournir un équivalent, se traduit dans un style transparent qui découpe simplement, quoique solennellement, les gestes et les paroles : « Sans doute il attendait le fils prodigue, car il le reconnaît aussitôt.

---

(1) Voir plus haut, p. 40.

Ses bras s'ouvrent; l'enfant alors devant lui s'agenouille et, cachant son front d'un bras, crie à lui, levant vers le pardon sa main droite... (1) » La clef poétique est si parfaitement choisie que l'artiste n'a plus qu'à écouter, la main qu'à transcrire; et une certaine application, que rend le mouvement lentement descriptif du style, exprime la légère et délicieuse gaucherie d'un récit écrit à genoux.

La parabole était pour Gide privilégiée. *L'Enfant Prodigue* figure une de ces rencontres heureuses, comme on en reconnaît chez tous les artistes éminents, où non seulement les contraires se concilient dans une unité hors du temps et de l'espace, mais où les puissances d'harmonie, qui chez les grands écrivains sont en attente, cristallisent sur un thème éternel qu'ils s'approprient. Contemporainement, Gide réalisait dans d'autres œuvres, et sous une autre forme, l'unité que les récits psychologiques ne pouvaient encore lui fournir. Le théâtre de Gide, représente ce que peut être un théâtre d'idées pour un artiste qui a la littérature d'idées en horreur. Dans *Philoctète*, dans le *Roi Candaule*, dans *Saül* surtout, Gide projette, sous les espèces d'un symbole, son drame intérieur. Nous aurons à

(1) *Le Retour de l'Enfant prodigue*, p. 200.

marquer les étapes de ce drame. Je veux indiquer seulement ici que si l'on cherche des vues d'ensemble sur Gide, c'est dans ces drames qu'il les faut chercher, comme en témoigne notamment son *Œdipe*, qui apparaît comme une véritable synthèse de la destinée gidienne. Rien ne peut être plus éloigné de la pièce à thèse que le théâtre de Gide. L'idée de chacun de ses drames — sauf peut-être d'*Œdipe*, — est si complètement fondue dans la substance du symbole qu'elle nous parvient diffuse et toute musicale; mais à la différence de *l'Enfant Prodigue*, elle retient une signification psychologique assez précise, elle fait le point. L'œuvre de Gide satisfait ainsi contemporainement une double exigence d'intériorité et d'extériorité : l'artiste s'ouvre à la vie, y va puiser le miel de la connaissance; le poète se reprend, se replonge au fond de soi-même, se donne une matière plus éthérée, mieux adaptable aux pures inflexions de l'âme, capable aussi d'en mieux éprouver la sonorité. Les fantaisies du *Voyage d'Urien* répondent aux notations exquises d'*Amyntas.*

Cependant, la préoccupation dominante de Gide, dès cette époque et plus tôt peut-être, semble être ce qu'on pourrait appeler la conquête du roman, et c'est par là que son évolution littéraire présente le plus puissant

intérêt historique. Psychologiquement, le développement de Gide, je l'ai noté, est une véritable rééducation de l'homme, surtout de l'homme sensible : l'homme se saisissant d'abord sous une forme très incomplète et s'efforçant, par toutes sortes d'expériences, de recomposer sa totalité. C'est au cours de ces tentatives que Gide s'est aperçu, ou a cru s'apercevoir, que les parties complémentaires de lui-même qu'il découvrait ne pouvaient s'unifier avec les autres, excepté dans l'unité idéale de l'œuvre d'art. Or, le roman présente une unité d'une nature telle que la réussite d'un roman devait signifier pour Gide la conquête même de sa totalité. Que manquait-il à l'auteur des *Cahiers ?* Gide l'a dit et répété, je le dis et le répète après lui : la science d'un naturaliste et la science d'un romancier; c'est-à-dire, pour ce qui est du naturaliste, non seulement la connaissance de la nature, mais une bonne conscience devant les manifestations de la nature; pour ce qui est du romancier, la connaissance intuitive des « autres », de la multiplicité des êtres, non plus comme multiplicité de sensations uniquement, mais comme multiplicité de consciences différentes de la sienne. Il ne suffit pas de s'ouvrir à la vie et d'en goûter la diversité : il s'agit d'éprouver cette diversité, aussi, *comme les*

autres l'éprouvent. Un esprit qui s'éveille passionnément à la vie ne peut s'en tenir à la simple jouissance de ses facultés épanouies, non plus qu'à l'image du monde qui se reflète en lui-même. Les nécessités mêmes de la connaissance de soi l'invitent à peupler son univers d'individus autonomes qui, par les relations qu'il apercevra entre eux, par les façons diverses dont ils exprimeront le même fond de tendances, achèveront de l'éclairer sur son propre mystère et offriront des voies d'expression multiples à sa propre multiplicité. Rappelons-nous combien Gide a été frappé par la manière de Dostoïevsky, qui consiste, d'après lui, tantôt à déceler dramatiquement la contradiction intime d'un individu, tantôt, et le plus souvent, à attribuer des opinions contraires à des personnages différents. Encore que les créatures les plus opposées, naissent de lui, Dieu n'est point contradictoire. Le romancier est un dieu : à qui dispose de la diversité du monde, l'idée un peu abstraite et scolaire de la contradiction s'assouplit, se fond dans l'orchestration complexe de la réalité. Au solipsisme du poète symboliste s'opposera, comme le but et la victoire idéale, un peuple d'individus saisis et recréés de l'intérieur.

Il y a plus. Nous avons vu que Gide, très

tôt, avait établi une distinction entre la poésie et l'art, distinction très importante pour qui veut bien le comprendre. Il y fait allusion lorsque, se souvenant du jeune poète intransigeant qu'il était, il avoue qu'il n'aime rien tant à présent qu'un récit bien fait. Entre la poésie et l'art, selon Gide, il y a surtout différence d'objet. La poésie, c'est l'objet idéal que se donne le poète lorsqu'il veut peindre sa pure inspiration : il imagine alors des formes, des symboles, des rythmes qui traduisent immédiatement son sens intime de la beauté. La poésie, si l'on veut, c'est de l'art sans contenu, ou dont le contenu est si proche de l'inspiration subjective qu'il se confond avec elle. Si nous appliquons nos disponibilités poétiques à la peinture des choses extérieures, telles qu'elles existent et qu'elles nous apparaissent, alors la poésie devient de l'art, l'art consistant à pouvoir décrire poétiquement n'importe quel objet. Cette description n'est véritablement artistique que si nous plions notre description au caractère objectif de la chose décrite : chaque chose à décrire — sentiment, paysage, action, scène dramatique, analyse de caractère, etc. — appelant un certain ton, un certain éclairage, un accommodement particulier du style. Un récit bien fait ne témoigne pas d'autre

chose que de cette adaptation de la poésie à l'objet qui définit l'art selon Gide. Or, il n'est point de style plus divers, plus nuancé, plus multiforme que celui d'un roman, où la poésie doit rejoindre et éclairer, sans la déformer, la réalité la plus quotidienne, la plus banale. « Ah! que la vie est quotidienne! » s'écriait Laforgue avec une ironique hostilité. Mais c'est justement dans cette hostilité que l'artiste pleinement conscient décèle un piège du diable préposé à la poésie. Cette ironie est aveu de faiblesse : la poésie se chante solitaire au lieu de s'imposer à la vie en se laissant d'abord envahir par elle. La recherche de la *banalité* va devenir au contraire le signe et la récompense de la vocation.

La conquête du roman suppose pour Gide une double réussite : réussite psychologique, réussite artistique : peu à peu, elle lui apparaît comme l'achèvement de sa destinée d'artiste, et aussi comme son installation complète dans la vie. Je suppose qu'il devait éprouver une véritable jalousie, lui si vivant, surtout si amoureux de la vie, devant ce vaste domaine dans lequel il n'osait pas encore pénétrer. Par ses goûts, par ses réflexions, par ses curiosités, Gide devait s'irriter du je ne sais quoi de différent qui sépare l'intellectuel de l'homme de la rue. Le romancier non seulement est

visité par un grand nombre d'individus, mais il les visite à son tour : le peuple des lecteurs vient accueillir le peuple des personnages que le romancier lui délivre. Le roman autorise donc une sorte de familiarité réciproque qui figure la dernière étape de ce retour à la vie qui sous sa double forme de rééducation humaine et de perfectionnement artistique était pour Gide la forme terrestre du salut.

Tout cela ne forme pas par soi-même l'intérêt historique de l'évolution de Gide, il y fallait en outre les circonstances de son époque. Un écrivain qui, vers la fin du Second Empire, en Angleterre surtout, eût éprouvé les aspirations et les difficultés que j'ai décrites, aurait eu bien des chances de n'être qu'un écrivain mal doué pour le roman. Mais la crise du roman, en ces premières années du siècle, était générale, et elle se décelait surtout à la qualité médiocre des œuvres de ceux d'entre les romanciers qui ne paraissaient pas s'en apercevoir. La conception que Gide s'était faite de la poésie avait été inspirée par la réaction symboliste contre la poésie oratoire de nos grands romantiques qui, à l'époque de sa jeunesse, s'était desséchée en discours prosaïques ou ne jetait plus que des feux superficiels. En se repliant sur eux-

mêmes, les symbolistes avaient du moins repris contact avec une réalité, la réalité de la vie intérieure. Quoique prêt à accueillir la réalité la plus extérieure et la plus quotidienne, Gide, formé à cette école, entendait pourtant établir ce contact entre les choses et lui. Or, que lisait-il dans les romans de ses contemporains ? Des développements oratoires dans lesquels les romanciers refilaient les vieux poncifs descriptifs et psychologiques; des abstractions, comme chez Bourget, hâtivement revêtues d'une chair d'emprunt; des reprises violentes du naturalisme, comme chez Mirbeau, où la volonté lyrique massacrait la vérité. Les écrivains authentiques et les grands écrivains qui tâtaient du roman ne produisaient guère qu'un genre hybride où le discours et la thèse n'étaient rendus supportables que grâce à des charmes qui n'avaient rien d'essentiellement romanesque : je citerai pour mémoire l'*Histoire contemporaine* d'Anatole France, le *Roman de l'Energie nationale* de Maurice Barrès. Dans tout cela le voulu l'emportait sur le senti, la mémoire littéraire sur la pensée créatrice. Au milieu de cette décadence du roman, un apprenti romancier qui éprouvait quelques difficultés à comprendre les autres personnes et à composer un récit bien fait, mais qui du

moins avait une conscience exacte de la nature de ces difficultés, occupait une situation privilégiée. Ses tentatives allaient acquérir une signification critique, en même temps qu'artistique, de première importance.

Les seuls types de romans qui, aux yeux de Gide, présentaient alors quelque intérêt, étaient le roman décoratif d'Henri de Régnier et de son école, et le roman impressionniste où Colette, avec la collaboration assez gênante de Willy, amorçait ses chefs-d'œuvre. L'éducation artistique de Gide lui avait déjà permis d'absorber l'impressionnisme, et même de le dépasser. Son opinion sur les romans d'Henri de Régnier a varié, mais au moins lui fournissaient-ils un décor et les apparences gracieuses d'une comédie humaine. *Isabelle* est une palette qu'il nous a négligemment abandonnée après s'être amusé à y combiner des tons de romancier. Les personnages en sont si pittoresques, si peu conventionnels que leur description ne témoigne certes point de cette conquête de la vie dont il vient d'être question. Des fantômes de *Paludes* à ces fantoches il n'y a pas loin. Mais du moins l'apparence de ces derniers, leurs gestes, leurs paroles, sont-ils placés dans une vive lumière. Ils vivent réellement de leur vie singulière, et j'avoue que je trouve

un charme aux scènes de ce livre que Gide peut-être n'y retrouve plus. L'atmosphère où se meuvent ces personnes nous est sans cesse et naturellement sensible : nous « y sommes » tout le temps. Mais surtout — tant il est vrai que chez Gide, et dans son œuvre la plus légère, l'idée poétique enveloppe une idée critique — ce roman est la parodie du roman décoratif et « passéiste » dont il prétend s'inspirer. Il ne nous peint l'émoi de Gérard Lacase devant la vieille maison désertée, il ne nous tient en suspens devant le mystère de ces existences étranges, que pour nous découvrir, en nous découvrant Isabelle, la vérité la plus médiocre. Nous avons été intrigués, émus, et puis, en fin de compte, nous sommes attrapés. Et que tout cela est fait avec une discrète et coquette maîtrise ! C'est comme si l'auteur nous disait : « Vous voyez : je pourrais faire dans ce genre aussi bien, peut-être mieux que les autres. N'y perdrais-je pas mon temps ? Ouvrez cette coque précieuse : vous n'y trouverez que du vide ».

Cette idée critique du livre, que le livre décèle et par quoi il se dépasse est un des traits essentiels de toute l'œuvre de Gide, si bien que critiquer une œuvre de Gide c'est copier, consciemment ou non, les indications incluses dans cette œuvre elle-même. Pour

Gide, d'ailleurs, la conquête du roman n'était pas une petite affaire. Il s'y est repris à plusieurs fois. *L'Immoraliste* et *la Porte étroite* ont été qualifiés de « romans » (1), ce qui n'a pas empêché Gide, en dédiant *les Faux Monnayeurs* à Roger Martin du Gard de lui dédier son « premier roman ». Aujourd'hui, je pense, Gide ne considère pas *l'Immoraliste* ni surtout *la Porte étroite*, comme des romans, mais comme des « récits ». La différence, de son point de vue, me paraît assez simple à faire. Ces deux ouvrages sont écrits à la première personne, et les événements se reflètent, plus ou moins clairement, dans la conscience du narrateur, qui est lui-même un des acteurs principaux. C'est de plus une histoire à deux personnages, les autres étant des comparses négligeables ou du moins de second plan. Puis nous avons vu que ces deux personnages ne sont pas également éclairés : dans *l'Immoraliste* c'est le narrateur, dans *la Porte Etroite*, c'est Alissa qui reçoit toute la lumière. Dans la chaîne littéraire qui va du monologue intérieur au roman, ces récits se situent entre le Journal intime et l'histoire à plusieurs personnages, comme *Adolphe*

---

(1) J'apprends de source sûre que Gide ne fut pas responsable de ces changements de qualification, dont acte.

avec lequel ils forment une même famille. Ils correspondent au moment où l'écrivain éprouve le besoin de communiquer au lecteur une aventure personnelle qui exige la présentation d'au moins une autre personne que lui. *L'Immoraliste* pourrait être tout entier contenu dans un *Journal* intime, est en fait le *Journal* d'un événement. Dans *la Porte Etroite* c'est le *Journal* d'Alissa qu'on nous donne, non celui de Jérôme, ce qui marque bien l'objectivation plus grande atteinte par Gide. Mais en même temps, comme cette histoire nous est présentée à travers l'hésitation du narrateur, qui sans cesse rappelle la difficulté qu'il éprouve à narrer des événements qu'il n'a pas très bien compris sur le moment, la différence entre le récit et le roman y est plus accentuée, en ce qui concerne la forme, que dans *l'Immoraliste.* Je sais que tout cela est extrêmement habile et que l'art n'y perd rien, bien au contraire. Mais je ne construis pas une poétique, je suis une évolution. Le roman que vise Gide, pour les raisons que j'ai dites, ce n'est pas la peinture du *moi*, ni même la peinture de *l'autre*, de *l'autre* conçu comme un être unique, distinct des autres par l'importance qu'on lui accorde et l'intimité de la connaissance qu'on en a, mais la peinture de *tous*, de *tous* non tels

qu'ils se réfléchissent dans un *moi*, de *tous* représentés, éprouvés par *chacun*. Imaginez plusieurs personnages vus pour eux-mêmes et en eux-mêmes comme est vue Alissa, mais dont la vie serait suivie de l'intérieur, dont la durée serait exprimée avec ses tonalités diverses, ses colorations, ses sonorités imprévues, comme est exprimée la durée de Michel : vous concevrez l'idée très haute et très ardue que Gide se fait du roman. C'est de ce point de vue que *Les Caves du Vatican*, quoique le livre ne figure point dans la catégorie des romans mais dans celle des soties, marque une étape très importante de l'exploration qui doit aboutir aux *Faux Monnayeurs*.

Et certes, *Les Caves du Vatican* ne prétendent ni à la profondeur de *l'Immoraliste*, ni à l'intensité dramatique de la *Porte Étroite* ; mais nous y voyons Gide, pour la première fois, s'intéresser franchement à *tous*, et cette fois renoncer aux mouvements intérieurs de l'analyse pour leur substituer le mouvement physique de l'action, de l'aventure. Le roman d'aventures, et plus précisément le roman-feuilleton, est aux antipodes de l'aventure intérieure du type de *Paludes*, et pourtant c'est le même mouvement capricieux, aléatoire, la même indépendance à l'égard des nécessités du monde extérieur. Le roman-

feuilleton, au lieu de plier l'imagination à la réalité, soumet le réel aux dislocations du rêve, du rêve cauchemar aussi bien que du rêve séraphique. L'écrivain qui tâte de ce genre n'a pas tant à renoncer qu'on peut le croire au rythme intérieur et libre de son caprice. Dans les *Caves*, le jeu consiste à revêtir les fantaisies de l'imagination des oripeaux du roman populaire, en même temps que Gide s'amuse à donner aux inflexions cocasses de son langage intérieur l'apparence de la réalité objective (Baraglioul se prononce comme le « miglionaire » de *Prométhée*). Ce jeu se complique d'une tentative expérimentale : quel bénéfice va-t-on pouvoir tirer, pour cette installation dans la vie qui préoccupe, de l'action physique et mouvementée, et de ces personnages de l'Olympe populaire ? Ici nous voyons Gide adopter une manière très caractéristique et qui se retrouvera dans les *Faux Monnayeurs*, quelque grandes que soient les différences entre les deux ouvrages : d'une part, il se réserve des coulisses où il ménage ses entrées et ses sorties au gré de son caprice et où il fait venir les spectateurs quand ceux-ci risqueraient de prendre la pièce trop au sérieux; d'autre part, le récit lui fournit l'occasion de traiter certains thèmes, non point avec l'intention de les

pousser jusqu'au bout, mais afin de « voir ce que ça donne ». Le premier procédé est celui du critique, le second celui de l'expérimentateur.

La façon dont l'affabulation est présentée au lecteur, l'énorme mystification qui fait le sujet du livre, les déguisements, les *quiproquos*, les surprises, tout cela est le décalque exact du roman-feuilleton, en respecte le rythme, remet le lecteur de *Fantômas* dans l'atmosphère qu'il connaît bien, mais comme le doit faire une imitation parodique, sous l'angle critique qui lui permet tout le temps de percevoir l'absurdité de ce qu'il suit et par là de s'en détacher. Et Gide profite de ce détachement, de l'écartement plutôt qu'il introduit dans notre attention pour nous faire goûter la saveur littéraire des « morceaux » où l'écrivain se complaît. Il y a dans les *Caves* une reprise, mais sous forme burlesque, des expériences sensibles des *Nourritures* : le bouton de Fleurissoire, la cuisson diverse des puces, des punaises et des moustiques, les mauvaises odeurs, les températures qui incommodent, les frottements, les « coincements » : enfer des sensations qui répond au ciel des *Nourritures*. Souvent, d'ailleurs, les *Caves* présentent au lecteur un miroir déformant où les thèmes gidiens se reflètent en

caricatures : le contraste entre l'esprit scientifique d'Anthime et la religiosité de sa femme (1) suivi de la conversion dérisoire de ce dernier; la virginité des Walter, des Michel, des Jérôme, des Saül évoquée burlesquement par la virginité de Fleurissoire. La veine satirique de Gide ici s'abandonne librement, et après s'être laissée pressentir comme un arrière-plan mystérieux dans toute son œuvre, occupe le devant de la scène. Mlle Forch, dans une fort remarquable communication sur Gide (2), a prétendu que les *Caves*, dans cette œuvre, représente un carrefour. Ce n'est point là, je crois, un paradoxe, mais j'y verrais plutôt comme un jeu de miroirs où les thèmes gidiens se croisent et s'évanouissent dans l'éblouissement léger des surfaces réfléchissantes.

On s'est étonné que Lafcadio, cette gracieuse esquisse, ait eu tant d'influence sur certains jeunes gens de 1914, et sur leurs cadets de l'après-guerre. Comme j'en étais moi-même, cet étonnement, sans me sur-

---

(1) « Ils vivaient ainsi l'un près de l'autre, l'un contre l'autre, se supportant en se tournant le dos. » De pareilles remarques, sous leur air léger, portent plus loin qu'on ne croirait d'abord.

(2) *André Gide (Cahiers de la Quinzaine)*.

prendre, me révèle une fois de plus l'abîme qui sépare en deux la France intellectuelle contemporaine. Il faut comprendre que quelques-uns d'entre nous, dans les années qui précédaient la guerre, étaient épris à la fois de sensations et de gratuité. La passion la plus vive et la plus fraîche pour la vie se compliquait pour nous d'un scepticisme total : j'entends parler de ce scepticisme si complet qu'il laisse libre de jouer savamment à n'importe quelle croyance. Il n'y avait aucune peau dont nous ne fussions prêts à nous revêtir, parce que notre intuition, sinon notre réflexion, nous avait avertis déjà de la ruine totale des valeurs sur quoi reposait notre monde occidental. Il faut comprendre que les jeunes gens dont je parle avaient un fort pressentiment des vérités, qui, censurées par la guerre, ont repris avec d'autant plus de vigueur depuis dix ans. Barrès leur apparaissait comme le comédien par excellence, celui qui a fini par se prendre au sérieux; Bourget comme un médecin consciencieux et sourd, et peut-être désespéré, qui tâte obstinément le pouls d'un cadavre. Les grands gestes liturgiques de Claudel, ce Corneille de l'enluminure, évoquait un génie du catholicisme volontaire et raidi qui ne les persuadait pas plus que le *Génie du Christianisme*.

Les diverses « renaissances » où leurs camarades donnaient tête baissée, ils y voyaient des reconstitutions, et les « maîtres spirituels » leur faisaient l'effet de régisseurs. Il faut comprendre que c'est par honnêteté que nous nous refusions à jouer des rôles que nous eussions pu tenir aussi bien et peut-être mieux que nos jeunes frères naïfs. Et pourtant nous aimions la vie, nous la reconnaissions bien vite parmi les faux-semblants, la santé remplaçait la certitude, et l'attente d'une foi inconnue engourdissait notre besoin de croire. C'était un moment délicieux où la paresse était espérance. Nous étions en vacances, on ignorait la date de la rentrée. Les gens sérieux se démenaient en nous tournant le dos : nous étions oubliés.

Comment n'aurions-nous pas lu les *Caves* avec enchantement ? Voilà un aîné, voilà un maître, qui, lui, ne nous oubliait pas. Et il le prouvait de la meilleure manière, en ne nous bourrant pas de commandements suspects, mais en nous menant à la seule école dont les règles fussent par nous recevables : l'école buissonnière. Que Gide ait compris cela sans le chercher, en suivant seulement son instinct, c'est ce qui fait à mes yeux son essentielle importance, et c'est pourquoi j'insiste sur l'importance des *Caves* pour qui

veut comprendre l'histoire de notre sensibilité. Chaque *punta* dont Lafcadio déchire sa cuisse accomplissait l'assassinat d'une croyance. Sa naissance illégitime symbolisait notre divorce d'avec la société. Le meurtre de Fleurissoire, bien loin d'être l'acte gratuit — quoique nous nous plussions, par défi, à lui laisser ce titre — figurait pour nous le geste qui nous délivrait des fausses virginités. Et qu'importait que Lafcadio s'affaiblît et pâlît vers la fin comme un acteur qui se fatigue de son rôle ? Ce n'était qu'un rôle, et nous étions d'autant plus reconnaissants à Gide de nous écarter gentiment de son livre après nous avoir appris comment on se joue de la vie. Et que Gide jouât au roman au lieu de prendre au sérieux je ne sais quelle mission de romancier nous paraissait confirmer la confiance que spontanément nous lui avions accordée. Les *Caves* sont un « roman-bouffe », mais c'est un roman-bouffe qui traduisait une crise très réelle de l'esprit.

Je touche maintenant aux œuvres récentes d'André Gide, et comme cet esprit non prévenu ne nous prévient jamais des étapes futures de sa perpétuelle évolution, et que pourtant, c'est en fonction de cette évolution qu'on doit juger de ses manifestations suc-

cessives, il va me devenir assez difficile de faire le point. Un fait d'abord m'apparaît : c'est que la guerre fut pour lui nécessairement un de ces « hivernages » dont il nous dit, dans les *Nourritures*, qu'un écrivain ne doit pas avoir honte. Et certes, pour ce qui est de cet hivernage-là, la honte eût été hors de saison. Une des conséquences de la guerre — conséquence indirecte mais capitale — fut d'opérer un violent brassage des valeurs, de précipiter vers les demeures antiques une foule d'enfants prodigues affolés et repentants. Pour beaucoup, l'acceptation simple de la guerre fut une conversion : ou plutôt, l'effort pour se rendre à soi-même la guerre acceptable, fût-ce inconsciemment, entraîna le retour à certaines valeurs dont la réalité légitimait, ou du moins rendait compréhensible, l'horreur des événements. C'est pourquoi la guerre, quoiqu'elle n'ait fait que retarder, pour la précipiter ensuite, la destruction des anciennes valeurs, a pu favoriser leur artificielle renaissance et faire croire à certains que la rééducation de l'homme comportait leur remise en honneur. Nous allons voir que la progressive élucidation de soi-même et du monde, qui forme l'essentiel de l'œuvre de Gide et lui donne son mouvement, ne fut en rien déviée ni faussée

par les événements; mais elle fut un peu retardée (1).

Ce retard coïncida, à peu près, avec l'expansion de son œuvre déjà faite, expansion qui allait lui assurer en Europe, une situation exceptionnelle. C'est peut-être le moment d'indiquer une phase fort importante du développement de Gide.

Gide commençait à avoir une vue plus nette de sa diversité. Il ne songeait point à la réduire à une unité qui, chez lui, eût été factice, mais il commençait d'apercevoir ses contraires *en même temps*, s'il continuait de les vivre successivement, et la simultanéité de l'aperception lui créait une sorte d'unité. Gide, depuis les *Cahiers*, et de son propre aveu, menait isolément et successivement les expériences que sa vie à mesure lui suggérait,

---

(1) C'est le moment de rappeler que, de tous les grands écrivains français qui tinrent une plume pendant la guerre, André Gide est celui qui aurait le moins à raturer dans ses écrits de ce temps-là. A part quelques traits un peu forcés ici et là — mais forcés, semble-t-il, afin de faire mieux comprendre — les réflexions de Gide sur l'Allemagne, sur l'esprit allemand et sur ce qu'eût dû être une intelligente propagande, témoignent de la même justesse d'esprit que nous admirons dans les *Prétextes*. Si quelqu'un, pendant la guerre, fut digne du nom de « clerc », ce fut certainement André Gide.

quitte à les reprendre, à revenir sur ses propres traces, à faire osciller le pendule volontairement et quelque peu artificiellement. Nous avons vu aussi que par moments sa passion lâchait prise, qu'il perdait contact avec la vie : c'étaient les périodes d'abstraction et de recul que *Paludes* traduit si curieusement. Ce recul est d'abord un mouvement instinctif de sa nature; il s'accomplit en réaction contre la vie et annonce un mouvement contraire de retour à la vie. Il fait donc partie des réactions successives de Gide; il figure comme un moment de sa durée, comme un chaînon de sa chaîne. Mais peu à peu, à mesure que Gide, en vivant, se répète et se retrouve à tous les tournants de sa vie intérieure, le recul critique acquiert pour lui une signification nouvelle : il ne signifie plus seulement déprise de la vie, perte de contact. En apercevant, à la faveur de ce recul, les lignes entre-croisées de sa destinée, Gide commence de se passionner à débrouiller le grimoire, apprend à connaître ses forces et à les mieux distribuer, acquiert lentement cette conscience de soi dont son *Essai sur Montaigne* nous donnera bientôt l'expression précise. Dans les inédits des *Morceaux choisis* nous le voyons soucieux de recomposer intellectuellement son développement vital, ébauchant un véritable

Discours de la Méthode (1). La conscience critique de Gide va devenir le lieu idéal où les tendances éparses de son être se rejoignent, se rassemblent, et parfois se réfugient. Elle ne sera plus seulement comme dans *Paludes*, ce que la puissance est à l'acte, elle n'accompagnera plus, comme c'était le cas pour Gérard Lacase, les moments de détresse et d'ennui : elle va se muer en activité lucide et harmonieuse, diriger les réactions de l'instinct, et tout en respectant les oscillations du pendule, les régler suivant un rythme délibéré.

L'écrivain qui publie presque coup sur coup *la Symphonie Pastorale*, *Corydon* et *Num quid et tu*, et surtout qui conçoit et accepte ces œuvres à peu près en même temps, pourra choquer les personnes qui veulent régler la destinée d'un auteur sur une éthique qui n'est pas la sienne : il témoignera pourtant que ses diversités se composent entre elles, comme les notes dans un accord fondamental. Gide, dès sa jeunesse, avait désigné l'œuvre d'art comme le lieu privilégié où se pourraient harmoniser ses « contradictions ». Dans *Si le Grain ne meurt* il tient que les races croisées sont propres à produire les artistes;

(1) Voir plus loin, p. 233.

mais il ajoute « et les arbitres ». En devenant progressivement, et certes non sans peine, l'arbitre de soi-même, il va découvrir un principe d'unité à côté de l'œuvre d'art, et différente d'elle, et qui n'est autre que cette conscience critique, cette aperception de soi. Son développement va comporter, de plus en plus clairement, deux interprétations possibles : tantôt il paraîtra tendre vers l'œuvre d'art comme vers sa fin, tantôt sa conscience critique apparaîtra comme son véritable centre, et ses œuvres plutôt comme des essais poétiques où cette conscience se reflète et reflète les variations de sa vie et de son expérience.

C'est de la période d'hivernage de la guerre que date aussi une crise morale qui semble l'avoir bouleversé : « En ce temps de ma vingtième année je commençai de me persuader qu'il ne pouvait m'advenir rien que d'heureux; je conservai jusqu'à ces derniers mois (1) cette confiance, et je tiens pour un des plus importants de ma vie l'événement qui m'en fit douter brusquement (2) ». Et quelques pages plus loin : « Et si le diable me dupait en me faisant considérer comme une injure

(1) Gide écrit en note : « Ecrit au printemps de 1919 ».

(2) *Si le Grain ne meurt*, III, p. 48.

l'idée d'y pouvoir mêler quoi que ce fût de charnel (1), c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte... (2) ». Quel que fût cet « événement » si important, la mention du diable qui en suit de près le souvenir laisse à penser que Gide fut vivement repris, à l'époque indiquée, par l'inquiétude religieuse. La nature de cette inquiétude apparaît clairement dans *Num quid et tu*, dont le débat est dramatisé dans la *Symphonie Pastorale*, de même que le débat de *Corydon* est dramatisé dans les *Faux Monnayeurs*.

« Je ne sais quoi d'ineffablement alpestre, paradisiaque et niais. » Ce sont les mots que trouve Edouard pour rendre l'atmosphère puritaine qu'on respire chez les Vedel-Azaïs : faut-il d'autres couleurs pour peindre le début de la *Symphonie Pastorale ?* Pour moi je goûte infiniment la façon subtile dont Gide *imite* le pasteur qui raconte l'histoire : les mouvements graves et raidis du corps et de la pensée, la fixité des yeux grands ouverts comme d'un homme hypnotisé, hypnotisé par la monotonie rituelle de sa pureté, le scrupule des notations et les paroles candides

---

(1) L'idée de pouvoir mêler à son amour quoi que ce fût de charnel.

(2) *Si le Grain ne meurt*, III, pp. 52-53.

sortant d'une bouche que, dirait-on, le gel empêche de sourire : tout cela est d'une étonnante ironie qui loin de trahir — comme l'ironie fait souvent — ce qu'elle évoque, nous le rend plus proche et plus touchant. Et sous cette enveloppe glacée la vie qui bouge d'abord imperceptiblement, puis se nourrit et se pousse, et traversant les épaisseurs neigeuses, brusquement fleurit en un baiser. Je vois Gertrude et le pasteur côte à côte; ils se tiennent par la main; leurs yeux sont ouverts et vides, car ils sont tous les deux aveugles, quoique aveugles différemment. Tandis que le pasteur sur les traits de Gertrude ne reconnaît pas d'abord sa passion, le regard intérieur de Gertrude dessine passionnément le visage de l'amour, et c'est à ce visage qu'elle offrira ses lèvres, car elle tire du monde moral son image du monde physique. Dans ses efforts pour spiritualiser sa passion, le pasteur renouvelle ses idées religieuses, découvre, ou souhaite, un christianisme délivré de saint Paul, et le débat qui fait le fond de *Num quid et tu* prend alors sa vraie signification : non point querelle d'exégèse mais besoin d'harmonie, un de ces intenses besoins d'harmonie qui ne se font sentir qu'aux heures de crise, lorsque l'éparpillement de l'être, naguère source de joie,

déchire affreusement cette partie secrète de l'âme qui ne souffre pas la division.

Est-il nécessaire de rappeler à quel point *la Symphonie Pastorale* est symbolique dans l'œuvre de Gide ? La fonte des neiges et le recouvrement de la vue, le retour à la vie et à la vision, qu'a-t-il fait d'autre que de les célébrer inlassablement ? Et nous retrouvons de même ici le réveil de l'homme par le contact de l'enfant, réveil accompagné d'une révolution morale et d'une dépossession de l'homme, comme dans *Saül* et dans *l'Immoraliste*. Mais dans la *Symphonie Pastorale* — et là est sans doute sa fonction de symphonie — le sommeil virginal ne laisse pas d'arrière-goût amer. L'homme renaissant ne se retourne pas contre sa pureté première pour en faire un repoussoir. Le simple fait que l'enfant, ici, soit une jeune fille assure, pour le lecteur, la douceur et le naturel de la transition. Les sens éveillés ne divorcent point d'avec l'âme. Au contraire : c'est même plutôt l'âme qui se découvre et s'épanouit dans les sens, et les idées religieuses du pasteur n'ont pas d'autre origine. Je ne vois que *l'Enfant Prodigue* où Gide ait harmonisé de cette manière — et il faut laisser à l'harmonie son plein sens musical — les tendances qu'il oppose violemment ailleurs; et je crois dé-

couvrir dans la *Symphonie* plus de tendresse et de respect encore pour la pureté que pour la chair. Je vois ce qu'a de cruel la mort de Gertrude, et la leçon qu'on en peut tirer. Il n'importe : par cette harmonie — si l'on me permet d'employer à propos de Gide des mots aussi rébarbatifs — la *Symphonie Pastorale* figure la synthèse du drame dont *l'Immoraliste* nous donnait la thèse, et la *Porte Étroite*, l'antithèse. Mais il faut ajouter tout de suite que ce n'est pas là une synthèse réelle, je veux dire qui résoudrait vraiment l'insoluble tragédie qu'expriment ensemble les deux autres ouvrages. *La Symphonie Pastorale* relève du rêve et de la légende, non de la réalité. Gide, toujours scrupuleux d'exactitude, a beau préciser les détails de l'éducation et de l'opération de Gertrude : le symbole, ici, l'emporte et nous suffit (1). La *Symphonie*

---

(1) Pour bien saisir cette prépondérance du symbole sur la réalité, ou plutôt cette adaptation de la réalité au symbole, il est bon, je pense, de comparer *La Symphonie* avec *Silas Marner*. Les deux sujets se ressemblent assez étroitement; mais dans l'œuvre de George Eliot, le symbole n'est que l'expression naturelle de la réalité la plus « réelle », la plus utilisable. *Silas Marner* est un conte de fées réaliste, et le symbole acquiert d'autant plus de portée qu'il est fondé sur une analyse plus précise et plus vraie. Dans la *Symphonie* c'est plutôt la beauté du symbole lui-même qui nous retient, et nous fait pas-

Pastorale, pour qui se souvient de la dure vérité de *l'Immoraliste* et de la *Porte Etroite*, n'est pas une harmonie conquise, c'est une harmonie rêvée. Dans ce cadre de neige la tragédie est comme « dépondérée », pour user d'un néologisme cher à Gide. Elle plane au-dessus de l'atmosphère terrestre, elle est inutilisable; et peut-être Gide, en l'élevant jusqu'à l'éther, s'en détache-t-il à son insu.

La finalité artistique de la *Symphonie Pastorale* est évidente : elle illustre à merveille tout ce que Gide a pu dire sur le rôle conciliateur de l'œuvre d'art, et aussi sur l'étoffe morale dont les œuvres sont faites qui transcendent, par la beauté, toute interprétation morale. Malgré les implications qu'elle contient et la singulière portée de son symbolisme, elle est, je le répète, inutilisable : l'expérience qu'elle exprime en elle se résorbe; au delà d'elle il n'y a rien. Il en va tout différemment des *Faux Monnayeurs*.

---

ser sur certaines invraisemblances, telles que la trop parfaite réussite de « l'éducation » de Gertrude, le suicide d'une nouvelle convertie, etc. Gertrude et le pasteur sont surtout, pour dire d'eux ce que Marcel Arland dit d'Alissa, de Michel, de Marceline : « d'admirables images... belles et touchantes comme des idées qui auraient vêtu la forme humaine. » (Marcel Arland : *Essais critiques*, p. 96.)

Sur ce roman, Gide a multiplié les points de vue extérieurs (*Journal d'Edouard, Journal des Faux Monnayeurs)* comme pour nous rappeler la valeur relative du roman par rapport aux divers problèmes que sa réalisation a soulevés. De même, le « pourrait être continué » indique que c'est là une œuvre ouverte, qui ne forme point un tout organique et indépendant. Aussi l'unité de ce roman ne doit-elle point être cherchée en lui-même, mais dans la conscience critique de Gide qui forme le carrefour où les thèmes romanesques viennent se rejoindre et se croiser. L'interprétation que semble appeler les *Faux Monnayeurs* est rendue difficile par l'interprétation que Gide en suggère, avec cette ténacité souple qui n'est pas toujours une de ses qualités. Je veux dire : Gide fait d'Edouard, le héros des *Faux Monnayeurs*, un amateur et comme il dit un raté. Les observations d'Edouard sur l'art du roman, et sur ses projets romanesques, ne doivent donc être portées au compte de Gide qui, lui, diffère d'Edouard en ce que précisément il a écrit les *Faux Monnayeurs*. Mais cependant, lorsque nous lisons le *Journal*, non plus d'Edouard, mais des *Faux Monnayeurs*, nous relevons maintes réflexions de Gide que nous retrouverons sous la plume d'Edouard, et

comme le titre du roman que projette Edouard est le même que celui du roman de Gide que nous lisons, il nous est difficile, à première vue, et sans être dans le secret des dieux, de faire le départ de ce qui revient à l'un et à l'autre. Par exemple : le roman *pur*, dépouillé de tous les éléments accessoires dont Balzac entre autres encombre ses récits, et qu'Edouard souhaite d'écrire, peut-on dire que Gide l'a écrit ? Ou bien le fait de mettre la théorie du roman pur dans la bouche de l'amateur n'indique-t-il pas, chez le professionnel, chez Gide, une certaine incertitude de la réussite de son entreprise, incertitude qu'il dissimule par la différence qu'il maintient entre Edouard et lui-même (1) ? Quel que soit l'intérêt et la valeur de l'appareil critique dont Gide a entouré son « premier roman », je crois d'une saine méthode de l'écarter

(1) On trouvera de pertinentes remarques sur cette ambiguïté dans *Le Dialogue avec André Gide*, étude de Charles du Bos toujours profonde et par endroits extraordinairement pénétrante. Puisque je dois m'opposer à lui assez nettement vers la fin du présent ouvrage, je tiens à lui exprimer ici toute ma gratitude pour les lumières qu'il nous a généreusement dispensées. Si mon interprétation de Gide est à peu près inverse de la sienne, je n'en ai pas moins largement profité de ses indications, quitte quelquefois à m'efforcer de les contredire. J'oserai pourtant adresser deux reproches à son livre :

1° Il ne tient pas assez compte de la position de Gide

d'abord, ou plutôt de le juger avec l'œuvre elle-même, comme une création de Gide au même titre que l'autre, et sur laquelle le critique réserve intégralement ses droits.

Les Faux Monnayeurs, pour qui les lit, selon leur rythme intime, apparaissent comme une suite de commencements, de départs, et, plus généralement comme une suite de *passages* : départ de Bernard pour sa vie d'enfant naturel et insubordonné, commencement des amours d'Edouard et d'Olivier, des amours de Vincent et de Lady Griffith; passage de Robert de Passavent, des faux monnayeurs; dialogues murmurés entre deux silences, comme l'admirable entretien de Laura et de Bernard à Saas-Fée et le très curieux dialogue de Pauline et d'Edouard. Aux commencements et aux départs répondent des *arrivées*, des fins : lente agonie de

---

dans l'histoire des lettres contemporaines, de la signification *historique* de ses ouvrages, et tout particulièrement des *Faux Monnayeurs*, dont la grande importance est en partie relative à cette signification. Il ne compare pas assez, et juge trop dans l'absolu.

2° Dans la seconde partie du *Dialogue*, Charles du Bos accorde trop de prépondérance au jugement moral, ce qui nuit à l'exactitude de la description et de l'analyse des récentes œuvres de Gide. Je vois qu'il me répondra que ce jugement moral, chez lui, prend appui sur une foi religieuse très précise et très exigeante : mais pour les lecteurs qui ne partagent pas ses croyances, la clarté n'y

La Pérouse, suicide de Boris, démence de Vincent. Et je ne choisis mes exemples qu'afin de faire bref : il faudrait citer tout le livre. Les entre-deux sont supprimés, ou tout au plus indiqués, et de loin, par des on-dit, par les réflexions et les souvenirs des personnages. Ces *passages* eux-mêmes sont indiqués plutôt que traités à fond. Gide s'attache surtout, dirait-on, à « lancer » le morceau, à donner au lecteur la clef musicale dans laquelle il doit être joué, puis il nous le confie comme si nous étions les exécutants de la symphonie. Plutôt qu'à un romancier, au sens ordinaire du mot, il fait songer à un chef d'orchestre qui décompose pour ses musiciens les mouvements divers de la partition. C'est pourquoi, sans doute, les *Faux Monnayeurs* font plutôt l'effet d'un roman « répété » que d'un roman « exécuté ». La maestria de Gide est d'ailleurs

---

gagne point. Il y a plus. Ainsi, quand Charles du Bos parle de la « déspiritualisation » de Gide il entend sans doute le renoncement de Gide aux exigences de la spiritualité chrétienne. Ceux qui, comme moi, croient que la spiritualité chrétienne, aujourd'hui, marque une déviation de la spiritualité véritable, sont au contraire reconnaissants à Gide d'avoir tenté de déchristianiser l'homme. En apportant à cette vue toutes les réserves que l'on voudra, il n'en reste pas moins que la déspiritualisation de Gide apparaît comme la préface nécessaire d'une « respiritualisation » dont Gide, ou d'autres, pourront bénéficier. (V. plus loin, p. 194-200).

extraordinaire; il joue de chaque instrument avec un sens merveilleux de ses sonorités et de ses registres; que dis-je ? dans cette partition où les voix dominent il imite les inflexions de chacune avec une justesse exquise; mais l'auditeur qui souhaite d'être emporté par la symphonie, de se perdre en elle et d'y épuiser sa passion, reste un peu décontenancé. Pour revenir à la littérature, les *Faux Monnayeurs* évoquent ces comédies anglaises parmi lesquelles celles de Shakespeare luisent d'un doux éclat, où sur un fond indistinct, dans un cadre indéterminé, de petits groupes de personnages traversant la scène continuent devant nous les dialogues et les manifestations qu'ils ont commencés et qu'ils termineront ailleurs. Je goûte extrêmement cette manière, mais il faut avouer que ce n'est point là la manière à laquelle le roman nous a habitués. Au contraire, le roman nous attache si violemment à « ce qui se passe » que nous n'en voudrions rien « laisser passer ». En ramenant la durée du roman à une suite d'évocations interrompues, Gide transforme la vie en rêve et nous met nous-mêmes dans un état mélangé de critique et de poésie où la vie perd sa puissance d'attraction.

Cette impression répond à l'intention de

Gide : « La difficulté vient de ceci que, pour chaque chapitre, je dois repartir à neuf. *Ne jamais profiter de l'élan acquis*, telle est la règle de mon jeu (1) ». Et encore : « La vie nous présente de toutes parts quantité d'amorces de drames, mais il est rare que ceux-ci se poursuivent comme a coutume de les filer un romancier. Et c'est là précisément l'impression que je voudrais donner dans ce livre, et ce que je ferai dire à Edouard (2) ». Sans doute, mais Gide n'oublie pas que, quelques pages plus loin, il voudra épingler en tête des *Faux Monnayeurs* cette réflexion d'Albert Thibaudet : « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible; il ne fait pas revivre le réel (3) ». Or, le romancier authentique dont parle Thibaudet, loin de se contenter des « amorces de drames » que lui présente la vie, prolonge ces drames, en épuise les puissances, l'amorce de drame étant précisément le « possible », et le développe-

---

(1) *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 89. C'est Gide qui souligne.

(2) *Id.*, p. 104.

(3) *Id.*, p. 113.

ment du drame dans l'imagination du romancier le « possible » rendu « vivant ». Il semble qu'en jouant à la fois sur les deux registres, en reprochant aux romanciers d'accomplir leurs fonctions de romanciers au nom de la vie, et en prétendant d'autre part prendre ses libertés à l'égard de la vie en composant un roman *pur*, Gide aventure ses réflexions dans une impasse. Qu'il se sente différent des romanciers classiques, je me le persuade aisément; mais ce n'est pas une raison pour qu'il approche de plus près que ces romanciers la formule pure du roman.

Là réside, à mon avis, l'équivoque sur quoi repose l'interprétation que donne Gide de son œuvre. Il n'est pas, d'ailleurs, sans ressentir les difficultés singulières de son entreprise : « Mais une des particularités de ce livre (et qui tient assurément à ce que je m'y refuse sans cesse à « profiter de l'élan acquis ») c'est cette excessive difficulté que j'éprouve, en face de chaque nouveau chapitre, difficulté presque égale à celle qui me retenait au seuil du livre et qui m'a forcé à piétiner si longuement. Oui, vraiment, il m'est arrivé, des jours durant, de douter si je pourrais remettre la machine en marche. Autant qu'il m'en souvient, rien de pareil avec les *Caves*; ni avec aucun autre

livre; ou la peine que j'ai prise à les écrire s'est-elle effacée de mon souvenir, comme s'effacent les douleurs de l'accouchement, après la naissance de l'enfant ? (1) ». Or, cette difficulté à se remettre en route, le lecteur l'éprouve aussi, non comme une difficulté passionnante, et qui ferait pour lui partie des « règles du jeu », mais comme un embarras anormal qui gêne la circulation de sa lecture. Je ne sais si Gide a tenu suffisamment compte de ceci, que la lecture d'un roman obéit à certaines règles de mouvement, d'attention et d'optique, comme de son côté le théâtre, et que la volonté d'un écrivain, si éminent soit-il, ne suffit pas à les faire tenir pour non advenues. Il y a plus. Rappelons-nous l'idée que se faisait Gide de l'art, par opposition à la poésie : c'était pour lui l'adaptation du poète à son objet, l'art étant d'autant plus « méritoire » que l'objet était plus commun, plus éloigné des différences personnelles du poète; d'où l'impérieuse nécessité, pour l'artiste ambitieux, de conquérir le roman. Mais nous voyons Gide, dans son *Journal*, progressivement modifier l'esthétique classique du roman, non point pour obéir à quelque exigence essentielle de ce

(1) *Journal des Faux Monnayeurs*, pp. 109-110.

genre qu'il aurait été le premier à découvrir, mais afin de l'adapter à ses dispositions personnelles, à ses moyens, à ses « différences » d'avec les autres romanciers. C'est-à-dire, d'après le vocabulaire que Gide lui-même s'est attaché à préciser au cours de son évolution, qu'au moment de déboucher dans la vie propre au roman, le poète, et le critique aussi, réaffirme ses droits, refuse de se plier à la nécessité du genre dont il veut cependant acquérir la maîtrise.

Quelles sont les raisons de cette manière adoptée par Gide dans les *Faux Monnayeurs ?* Il la donne pour la manière, plus ou moins approchée, du roman *pur*, elle lui apparaît comme exprimant une certaine prise sur la vie, ou plutôt un rythme de prise et de déprise qui suggère au lecteur une vision poétique de la réalité. Mais cela, c'est la doctrine, laquelle, chez Gide comme chez tous les artistes, repose sur des dispositions naturelles que c'est la tâche du critique de produire au jour.

« Brassé des nuages des heures durant. Cet effort de projeter au dehors une création intérieure, d'objectiver le sujet (avant d'avoir à assujettir l'objet) est proprement exténuant (1) ». Il n'y a rien là, sans doute, qui

(1) *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 29.

ne soit, chez les romanciers, d'expérience commune; mais il semble pourtant que l'effort, chez Gide, soit particulièrement marqué au début de la création, et qu'il concentre l'énergie créatrice sur « l'objectivation » de celle-ci, c'est-à-dire en somme sur ce que j'appelais plus haut les « commencements » et les « départs ». S'il se refuse, contrairement à l'avis de Roger Martin du Gard, à « profiter » de ses personnages, c'est bien entendu qu'il obéit à un parti pris artistique, mais c'est aussi, peut-être, qu'il a épuisé le meilleur de son enthousiasme à les mettre en vie. Il y réussit d'ailleurs admirablement. Lorsqu'il nous confie qu'il voit et entend ses personnages — ce qui a toujours été le propre des vrais romanciers — il faut le croire sur parole, et sur les garanties que nous offre l'œuvre elle-même. Seulement, l'effort concentré sur l'objectivation de ces personnages — je dirais presque sur leur *apparition* — ne lui laisse que peu de goût pour les suivre ensuite, soit qu'il juge l'entraînement trop facile, soit que la fatigue lui fasse perdre un peu le contact de ses créations. Ainsi, il éprouvait de vives difficultés à écrire les *Faux Monnayeurs* parce qu'il lui fallait recommencer sans cesse, et il recommençait sans cesse parce qu'il eût éprouvé des difficultés à ne recommencer

point. Ce qui fait que la création est suivie chez Gide, et dans le corps même du roman, d'un recul critique, ce recul qui est, nous l'avons vu, un des temps de son rythme, qui correspond à la perte de contact, à la période d'*abstraction*. C'est le moment où à côté de « l'événement », du « fait », de la « donnée extérieure » se rend sensible « l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela (1) ». Et Gide ajoute : « Somme toute, ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal, pour la majeure irritation du lecteur ». Il est à remarquer que Gide défie le lecteur, le secoue, toutes les fois qu'il opère, vis-à-vis de sa création, ce mouvement de recul dont le malheureux lecteur n'est tout de même pas responsable, et qui a lieu de le surprendre *chez un romancier*.

C'est que justement André Gide, dans les *Nourritures Terrestres*, s'était fait une philosophie de la vie plutôt contraire à celle d'un romancier. L'effort et la joie de vivre concentrés sur l'instant, la haine de la continuité, le dédain et la fuite du social, ces habitudes devaient dépouiller sa sensibilité et sa mé-

---

(1) *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 56.

moire de la puissance de durer que nous aimons voir se manifester dans le roman. Toute joie de vivre, et la plus spontanée, exige un effort, une acceptation, un soutien du plus profond de nous-mêmes. Il n'y a pas de philosophie discontinue de la discontinuité, nous l'avons vu à propos des *Nourritures*, mais une volonté constante et toujours éveillée de ne pas se laisser « attraper » par la continuité. De même, à force de se gendarmer contre la société, contre le comportement social, on finit par se distraire des réalités sociales au point d'être quelque peu gênés lorsque ensuite on veut les inscrire dans un roman.

De là sans doute le caractère un peu simplifié des magistrats, et en général des personnages « sociaux » dans les *Faux Monnayeurs*, et la surprise notée par Gide dans son *Journal* quand il s'aperçoit que M. Profitendieu est bien plus intéressant qu'il ne croyait. Je ne remarque point cela au hasard. La terrible et magnifique servitude du roman consiste justement à nous obliger à livrer ce que nous possédons (des choses), et à mesurer le degré de compréhension de la vie où nous sommes parvenus. Rien mieux que le roman ne révèle la justesse des idées que nous avons adoptées sur la vie, et c'est pourquoi la

philosophie de la vie gidienne se révèle incomplète dans les *Faux Monnayeurs*.

Gide traduit cette insuffisance lorsqu'il nous dit que ses efforts, dans ce livre, se polarisent entre deux foyers : « D'une part, l'événement, etc., d'autre part l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela ». Car l'effort du romancier ne devient un des centres ou un des sujets du livre que parce que la difficulté de suivre la vie dans sa continuité et sa diversité réveille périodiquement la conscience critique, parce que le livre fait alterne avec le livre à faire, ou plutôt avec l'idée du livre se faisant. Le vif intérêt de cette alternance, Gide n'est pas sans l'apercevoir : «...Le dialogue avec Edouard, en particulier (si réussi qu'il puisse être), entraîne le lecteur et m'entraîne moi-même dans une région d'où je ne vais pas pouvoir redescendre vers la vie. Ou bien alors, il faudrait précisément que je fasse peser l'ironie du récit sur ces mots : « Vers la vie », laissant entendre et faisant comprendre qu'il peut y avoir tout autant de vie dans la région de la pensée, et tout autant d'angoisse, de passion, de souffrance... (1) ». Je ne saurais dire à quel point je suis de l'avis de Gide. Bien plus que lui-

---

(1) *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 52.

même à vrai dire. Cet accent d'ironie, il ne se résoud pas à le mettre sur « vers la vie », quoiqu'il en ait eu la louable intention. C'est qu'il est partagé entre cette vérité qu'il aperçoit et l'envie qu'il a, en écrivant les *Faux Monnayeurs*, de cultiver le « genre épique », c'est-à-dire le genre où la pensée comme telle intervient le moins. Voilà l'hésitation fondamentale de Gide, qui rend compte de l'ambiguïté des *Faux Monnayeurs* : le critique, le savant qui amorce des thèmes romanesques pour voir ce que ça donne, aurait horreur, quoi qu'il en dise, de résider dans la vie intérieure de la pensée : c'est du côté de la vie objective qu'il entend s'échapper et se poursuivre; mais en même temps de fortes habitudes le retiennent d'organiser la vie de manière à donner au roman son équilibre propre; et le sûr instinct de l'artiste l'avertit de ne point prendre appui sur l'œuvre dont les assises incertaines, sans le soutien de l'idée critique, risqueraient de fléchir. Le *Journal* d'Edouard figure une sorte de compromis entre la conception et l'exécution de l'œuvre, un couloir de communication que Gide se réserve entre la réalité déterminée du roman et la région des possibles où il revient sans cesse afin de retrouver le meilleur de lui-même et les conditions essentielles de son

équilibre. Il signifie, en somme, que le subjectivisme des *Nourritures* n'est pas parvenu à se transcender.

J'y vois pour ma part une autre raison... ou serait-ce un autre effet d'une même cause ? Je veux parler de l'absence de drame dans les *Faux Monnayeurs*, et l'on devine que par drame j'entends un de ces conflits intimes et nécessaires entre quelques personnages de premier plan, ou à l'intérieur d'une même personne, comme celui qui donne tant de relief à *l'Immoraliste* et à la *Porte Etroite*. Ou plutôt il y a bien un drame, dans les *Faux Monnayeurs*, nous venons de le voir; mais c'est un drame technique, professionnel : le drame de la création romanesque. Mais point de drame psychologique ou moral, ou les deux à la fois. Qu'on ne s'y méprenne pas : je ne veux point du tout dire qu'on n'y trouve point de *possibilités* dramatiques ni de passages émouvants (le suicide de Boris, où une sorte de fatalité tremblante et maladroite précipite l'action et torture les nerfs, me semble, contrairement à l'avis de bons juges, une remarquable réussite) : non, seulement, je le répète, que le conflit, que l'affrontement y est partout évité. Pourtant je trouve, dans le journal des *Faux Monnayeurs*, l'esquisse d'un conflit de cette nature, et qui est dans

la ligne même de *l'Immoraliste* et de la *Porte Etroite*. Pour être tout à fait clair je citerai le passage tout entier :

« Il en vient à se demander qu'est-ce qu'il aime encore en elle ? Le surprenant, c'est qu'il se sent l'aimer encore *éperdument*, j'entends par là : d'un amour désespéré, car elle ne veut plus croire à son amour, à cause de ses précédentes « infidélités » (j'emploie à dessein le mot le plus trompeur) d'ordre purement charnel. Mais précisément parce qu'il l'aimait en dehors de toute sensualité (du moins de la bestiale) son amour reste préservé de toutes les causes de ruine.

« Il est jaloux de Dieu, qui lui vole sa femme. Il sent qu'il ne peut point lutter; vaincu d'avance; mais prend en haine ce rival et tout ce qui dépend de Lui. Combien peu de chose, ce tout petit bonheur humain qu'il lui propose, en regard de la félicité éternelle (1) ».

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble voir là « l'amorce » d'un drame admirable, où Gide pourrait concentrer, avec une énergie et une poésie « désespérées » les forces éparses qui composent la destinée de son œuvre. Faute d'un tel drame, ou d'une telle

(1) *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 38.

tragédie, les *Faux Monnayeurs*, déjà menacés par la nature même du procès de création, ont une tendance à se disperser, à se dissoudre. « Pourrait être continué », j'ajouterai : « Pourrait être repris », en songeant que reprise, chez Gide, signifie presque toujours transformation et progrès.

J'aurais bien mal débrouillé mes idées sur les *Faux Monnayeurs* si le lecteur en concluait que cet ouvrage est un échec. J'ai pensé et parlé en lecteur de roman, parce que ce livre se présente à nous comme un roman. Le jugement se modifie et s'éclaire si nous le lisons en lettré, en historien, et si nous le comparons aux autres romans contemporains. Je crois qu'on n'a jamais tenté le tour de force que Gide a réussi dans les *Faux Monnayeurs :* le roman critique, qui comporte une critique du roman, et en même temps une suite de créations romanesques qui illustrent, et font plus qu'illustrer, qui réalisent les idées critiques incorporées à la substance de l'œuvre. Par la délicatesse avec laquelle il met au point l'apparition et l'audition de ses personnages, par le naturel de leur action, par la façon dont il les laisse vivre après les avoir introduits, Gide témoigne d'une « conscience » du roman plus profonde et plus pertinente que la plupart de ses contemporains. Chose curieuse,

c'est même cette conscience qui entraîne le décalage et l'ambiguïté dont je parlais plus haut. Car à mesure que Gide conçoit mieux le rythme et l'optique propres au roman il le détache de lui et il s'en isole; de sorte que l'écart entre Gide et le romancier s'accentue à proportion que la nature du roman est mieux comprise (1). Il y a plus : s'il est vrai, comme le prétendent quelques-uns, que le roman soit un genre périmé, et qu'un roman valable, aujourd'hui, soit un roman manqué (2), les *Faux Monnayeurs* apparaîtraient comme l'aboutissement critique d'une longue et féconde évolution. Ils correspondraient au moment où l'élan créateur se replie sur lui-même, où le romancier réfléchit *sur* son œuvre au lieu de réfléchir *par* cette œuvre.

---

(1) J'ai suivi dans cet examen, la distinction que Gide établit entre le récit et le roman. Mais comme j'en ai moi-même établi une autre (je me permets de renvoyer le lecteur à mon étude sur Balzac publiée dans la première série de *Messages*) je ne crois naturellement pas que celle de Gide soit exacte. Pour moi, ce n'est pas la narration à la première personne qui définit le récit (*David Copperfield* et *Evan Harrington* sont des romans), mais l'enchaînement naturel des sentiments et des actes *dans le présent*, alors que le récit *raconte* un événement qui a eu lieu *dans le passé*. Ceci posé, je crois Gide plutôt doué pour le roman, ou le récit, à la première personne.

(2) Je n'en crois rien.

Quoi qu'on pense de cette sentence, il est certain que les *Faux Monnayeurs* répondent à une crise du roman français, et qu'en les écrivant Gide a une fois de plus rempli sa fonction parmi nous : celle d'expérimentateur libre et volontaire, qui sacrifie les formes conventionnelles à la sincérité de ses réactions, qui éprouve et qui épuise sur lui-même les possibilités d'une tradition et d'une culture.

CHAPITRE III

Les Valeurs gidiennes

> Réprobation de ceux qui « se rangent » contre celui qui reste fidèle à sa jeunesse et ne *renonce* pas. Il semble que ce soit lui qui soit dans l'erreur.
>
> André GIDE.

I

Corydon

Nous avons vu le rôle important, essentiel, que joua le « penchant naturel » de Gide dans la formation de sa pensée, dans l'économie de son œuvre. Il y a plus : Gide est le premier grand écrivain qui ait « mis les pieds dans le plat », je veux dire ait traité franchement le problème de la pédérastie, non comme une question curieuse et scandaleuse, mais comme un problème humain, au même titre que les autres. Dans *Si le Grain ne meurt*, il a eu le courage d'endosser la pleine responsabilité des vœux de *Corydon*, et si l'humanisme apparaît souvent dans l'histoire comme une réclamation contre les lois civiles et morales en vigueur, c'est par *Corydon* surtout que Gide rejoint les humanistes, laissant peu d'espoir

à ses amis chrétiens. Je ne sais rien de plus propre à fausser la signification de l'œuvre de Gide que de considérer la publication de *Corydon* comme une faiblesse, comme une complaisance envers soi-même, et je m'étonne qu'après avoir tant reproché à Gide de n'aimer point s'engager, on lui reproche maintenant de s'engager enfin. Il est vrai que c'est là tout le contraire de « l'engagement » qu'on avait pu espérer. Mais Gide n'est point sur terre pour satisfaire ou non des espoirs, mais pour accomplir sa destinée. C'est cette destinée que nous devons nous attacher à comprendre d'abord, et c'est pourquoi il m'a paru nécessaire dans une étude sur les valeurs gidiennes, de commencer par l'examen de *Corydon*.

Afin d'apprécier justement *Corydon*, il convient de se représenter le problème, ou plutôt les problèmes pratiques auxquels il prétend apporter une solution. Gide n'aurait jamais eu la maladresse de défendre la pédérastie contre la vertu, encore moins contre une vertu reliée à la foi chrétienne. L'entreprise eût été absurde. Il importe, et il importe essentiellement, de comprendre que Corydon est la défense d'un péché *parmi les péchés*, d'une catégorie de pécheurs contre une autre catégorie de pécheurs, nombreuse et triom-

phante, et persuadée d'être en possession de ces vertus et de ces grâces de la chair qui chez beaucoup d'hommes justifient un parfait contentement de soi.

On n'entend rien, en effet, au problème de la pédérastie si l'on ne s'avise du fait qu'elle est un objet d'opprobre, non seulement pour les vertueux et les saints, mais pour les libertins et les débauchés, lorsque ceux-ci se peuvent dire, avec orgueil et bonne conscience, « hommes à femmes ». Il s'est formé parmi nous, et principalement en France, une morale de la chair, une vertu de la chair, une noblesse de la chair, qui n'ont absolument rien à voir avec la morale, la vertu, la noblesse véritables, mais qui comportent des interdits, une distribution particulière du bien et du mal. Quand un homme, après s'être fait entretenir par des femmes, après en avoir séduit et trompé autant qu'il en a pu serrer entre ses bras, rencontre un inverti dans un salon, il sent une réprobation l'envahir qui tient lieu des sentiments moraux qui toute sa vie lui ont fait défaut. Il éprouve une indignation morale qu'il est heureux d'éprouver, car elle comble un vide que faute de mieux il recouvrait de sarcasmes ou d'affectation cynique. Il se venge sur l'inverti de toutes les vengeances que lui-même a méritées. Bien plus, comme

il dénonce l'inverti au nom de la morale publique, il remplit ainsi, à peu de frais, ce devoir de citoyen que trahissent à tout coup ses adultères.

Aisément, l'inverti devient le bouc émissaire de la débauche universelle, une sorte d'abcès de fixation par où s'écoule le pus du corps social. Ceux qui, avec Charles du Bos, font observer que le nombre croissant des invertis, et leur audace grandissante, en font des martyrs peu convaincants, ignorent sans doute le mépris où les tient encore le populaire, et plus encore, le langage populaire. Un pédéraste, une « tante », une « tapette », font partie du vocabulaire comique et de celui de l'indignation, tout comme « boche » pendant la guerre. De telles associations sont révélatrices : elles signifient que quelle que soit la valeur du jugement porté, cette valeur n'aura jamais l'occasion d'être appréciée, puisque le mot lui-même, l'appellation, entraîne automatiquement la sentence. Au contraire, « marlou », « miroir à putains », « tombeur de filles », quelle admiration, quelle envie, quelle réprobation mal convaincue ils éveillent, et comme ceux-là mêmes qui en font des injures en dégustent secrètement la saveur! Nous étonnerons-nous qu'un pédéraste s'indigne de cet état de choses ? N'a-t-il pas raison d'a-

percevoir, entre le pur jugement moral et religieux d'une part, et l'ostracisme sexuel de l'autre, la plus sinistre confusion ? Qu'un débauché normal appelle une admiration ou une réprobation également flatteuses, en tout cas une complaisante indulgence, et qu'un pédéraste, *avant toute débauche*, et simplement parce qu'il est pédéraste, et quelle que soit sa façon d'aimer, soit rejeté aux égouts de la société, il y a là une injustice formelle que la raison ne peut tolérer.

Ce n'est pas tout. On ne peut guère douter que la réprobation dont la pédérastie fait l'objet soit d'origine chrétienne, et probablement un des apports juifs du christianisme, comme le « commerce infâme » dont parle saint Paul, le laisserait clairement entendre. Parfaitement légitime en soi, et quand on l'anime du feu intérieur de la foi, cette tradition chrétienne, recueillie et proclamée par ceux qui ne suivent en rien les préceptes du Christ, devient une infâme parodie du jugement moral, un sacrilège déguisement de la répulsion sexuelle. L'attitude de l'homme moyen à l'égard du pédéraste est exactement semblable à son antisémitisme.

Il paraît si difficile de se débarrasser des habitudes dont je parlais plus haut, que M. Charles du Bos, dont la conscience

et le sérieux demeurent au-dessus de tout soupçon, après avoir reconnu le caractère naturel de la pédérastie, et marqué sa volonté d'examiner en toute impartialité ce problème, cite un texte de Chesterton qu'il approuve entièrement, où Chesterton, considérant la pédérastie comme une chose « antinaturelle », la tient pour une « basse démence ». Mais alors, où en sommes-nous ? Quelle différence y a-t-il entre les sentiments qu'expriment ces épithètes de Chesterton et le mépris du populaire dont je parlais plus haut, si ce n'est que, plus éclairé, infiniment plus intelligent, Chesterton ne met que mieux en relief la paresse morale qui lui fait accepter les mots d'ordre de la tradition ? Comment puis-je croire à la réalité de l'examen que Chesterton et Charles du Bos ont fait subir au problème, si je vois que leurs belles nuances aboutissent en fin de compte aux sursauts de l'homme dans la rue ? De deux choses l'une : si je suis chrétien, je puis juger la pédérastie en chrétien, comme un péché de la chair, parmi les autres péchés de la chair; si je ne suis pas chrétien, je me fais un devoir de vérifier si les préjugés courants sont fondés, et quelles en sont les racines. Mais si, chrétien, j'étudie le problème *naturel* de la pédérastie, je ne puis mêler à mes jugements les principes et les

commandements de ma foi sans aboutir à une confusion stérile.

C'est que ni Chesterton, ni Charles du Bos ne tiennent assez compte de ce fait que ce qu'on désire paraît toujours naturel, et ce qui répugne toujours étrange; et que malgré toute leur bonne volonté ils abordent l'étude de la pédérastie bien plus avec les préjugés de l'homme normal qu'avec les commandements du chrétien. Entre le *naturel* et le *chrétien*, dans cette affaire, les échanges sont déroutants. Un pédéraste chrétien réprouvera ses goûts avec horreur, mais je ne sais quoi de subtil dans ses veines l'empêchera de les trouver non naturels. Par contre, un hétérosexuel non chrétien pourra, avec quelque effort peut-être, ne rien trouver de répréhensible dans la pédérastie, mais il aura toujours peine à la trouver naturelle. La seule voie, ici, pour un hétérosexuel, est la voie de la sympathie. Il me semble que ce n'est pas celle qu'a toujours suivie, pour juger *Corydon*, Charles du Bos. Et j'en verrais la preuve dans ce fait, que, souvent indifférent à la cohérence logique lorsque sa sympathie est éveillée, c'est sur le défaut de cette cohérence qu'il entend juger le dialogue de Gide.

Mais laissons pour l'instant — nous y reviendrons — l'aspect moral du problème,

pour revenir à l'intention première de Gide, qui est claire. Un jeune homme se jette sur son professeur et l'étreint passionnément, tandis que son camarade fait de même, mais avec la femme de ce professeur. Un autre, après un début de vie rêveuse, à la fois contenue et gaspillée, trouve exaltation et joie dans les bras d'un jeune Arabe. Dans ces brusques révélations, il faut voir d'abord les signes d'une vocation naturelle à celui qui les reçoit. Rien de forcé, rien de cherché, nulle déviation volontaire. La joie jaillit, comme la flambée d'un bois bien sec. Le pédéraste, à soi-même révélé, prend ici conscience de soi dans l'épanouissement et la détente de l'émotion la plus bouleversante, la plus riche. « Il glisse dans une nouvelle journée, étrange à lui-même, épars, léger, nouveau, calme et frémissant comme un dieu. » Cette musique merveilleuse traduit les sentiments de Bernard après sa nuit avec Sarah, mais elle exprime aussi bien l'exaltation d'un pédéraste. C'est justement ce que l'hétérosexuel refusera de croire, ici, précisément, que commence le malentendu. Relisez le curieux et déjà célèbre passage de *Si le Grain ne meurt* : « On a toujours grand mal à comprendre les amours des autres, leur façon de pratiquer l'amour. Même le chien qui dévore un os

trouve en moi quelque assentiment bestial. Mais rien n'est plus déconcertant que le geste, si différent d'espèce en espèce, par quoi chacun d'entre eux entretient la volupté (1) ». Si entre deux pédérastes, la différence du geste peut susciter une incompréhension dégoûtée, quel sera ce dégoût chez l'hétérosexuel qui tâche à se représenter les délices du pédéraste ? Aussi Gide conclut-il judicieusement : « Et sans doute est-ce aussi pour cela que sur ce point les incompréhensions sont si grandes, et les intransigeances si féroces (2). » En effet, l'hétérosexuel, qui va puiser son exaltation dans le corps de la femme, ne peut, de ce qui le dégoûte le plus — l'accouplement de deux hommes — tirer autre chose que du dégoût, bien loin de pouvoir rejoindre, fût-ce mentalement, cette exaltation. Mais il lui est arrivé, sans doute, dans son commerce avec les femmes, de connaître ces moments où l'on plie au vice une passion presque tarie, où l'imagination s'affole à tenter de ranimer la vitalité. Le bizarre de la pédérastie, pour lui, rejoint aisément ces jouissances contorsionnées et toutes dépourvues de fraîcheur sexuelle. De là à l'idée que le pédéraste est

---

(1) *Si le Grain ne meurt*, III, p. 144.

(2) *Id.* p. 145.

un pauvre, un infirme, un dément, la transition est insensible, et c'est pourquoi tout l'effort de compréhension de l'hétérosexuel le conduit d'ordinaire du malaise à la pitié.

Ce qui revient à dire que, sans le vouloir, l'hétérosexuel ne peut percevoir l'élan sexuel du pédéraste qu'au moment où il retombe et se déforme en vice, alors que le pédéraste, lui, garde la mémoire émerveillée de son exaltation. Comme, d'autre part, nos mœurs nous fournissent toutes sortes de raisons de mépriser la pédérastie, elles fournissent par là même à l'hétérosexuel la confirmation de sa nausée. Il regarde les pédérastes comme on regarde un bal de derrière une vitre épaisse, et il oublie que ces gestes, sans la musique, ne sauraient livrer leur secret enchanteur. Tel est le mobile qui poussa Gide à écrire *Corydon*. Il s'agissait pour lui de défendre cette musique exquise auquel le pédéraste doit le meilleur, le plus vif de sa force sensible, et pour tout dire le feu qui entretient sa chaleur. Il entendait montrer que la source où s'abreuve le pédéraste, dans sa pureté nue et son jaillissement de source, vaut l'autre source où se désaltèrent les autres hommes; et que si l'on reconnaît que la nourriture sexuelle développe en l'homme des forces précieuses, il faut laisser chacun libre

de choisir l'aliment qui lui convient. L'entreprise était ardue, car hélas! l'épaisse cloison subsiste et l'on ne peut faire goûter à quelqu'un des sons qu'il ne perçoit pas. Gide en était donc réduit à établir indirectement les bienfaits de cette source, et, ne pouvant les rendre sensibles, à procéder par démonstration. Il lui fallait d'abord établir que la jouissance du pédéraste, loin d'être hors nature, est explicable par la nature de la vie sexuelle de l'homme; établir ensuite que les effets de la pédérastie ne sont point nuisibles aux exigences de la vie morale et de la société. Le caractère dialectique de ce traité, que certains ont déploré, était rendu nécessaire par les conditions mêmes du problème. Gide, toujours sensible à la convenance de la forme à l'objet, ne s'y est pas trompé.

Mais avant d'examiner la valeur de cette démonstration, il convient de dire un mot des circonstances historiques qui vinrent s'ajouter aux conditions psychologiques du problème et les compliquer.

Il est peu douteux que Gide ait été incité à écrire la première version de *Corydon*, comme le pense Charles du Bos, par la défaite et le silence d'Oscar Wilde. Bouc émissaire de la pédérastie, Wilde en pouvait être le héros. L'effondrement de la fin, son renon-

cement à soutenir son rôle, bien plus, son acceptation morale, sinon physique, des principes qui le condamnaient, tout cela était bien propre à agir sur l'esprit de Gide, tout à la fois hardi et nouveau dans la critique, et préoccupé d'apostolat. Mais il eût peut-être laissé *Corydon* dans la pénombre de 1911 sans l'apparition et le succès de Marcel Proust. Les curiosités que l'on connaissait à l'auteur de Swann, l'annonce, dans les cercles informés, du thème de *Sodome et Gomorrhe*, eurent chez les pédérastes un grand retentissement. On allait enfin voir le sujet défendu traité en pleine lumière par un écrivain éminent qui avait, depuis 1919, la faveur du grand public. On se racontait maints passages dont Proust avait donné lecture aux initiés dès avant la guerre. Enfin, l'inversion sexuelle allait prendre rang parmi les grandes passions humaines jugées dignes du pinceau du romancier et du scalpel du moraliste! C'était une grande date.

De quelle façon la pédérastie nous fut présentée, nous nous le rappelons : la rencontre burlesque de Charlus et de Jupien, les ahanements et les clapotis de ces deux hommes sans grâce dont l'un, au moins, était un vieillard, le souhait de Jupien que Charlus se laissât pousser la barbe, le « vous en avez un gros

pétard »... loin de moi l'idée de contester l'excellence de cette scène magistrale, mais en pourrait-on imaginer une plus propre à dégoûter le jeune homme de la pédérastie, à confirmer l'hétérosexuel dans son dégoût et dans sa bonne conscience ? Car l'anormalité, ici, réside bien moins dans la nature de l'acte sexuel qui nous est suggéré que dans le caractère des protagonistes; et comme cette anormalité n'est pas essentielle à l'amour décrit, elle semble introduite afin de rehausser la bizarrerie et le dégoûtant de l'acte que, sans elle, on aurait pu ne pas apercevoir. Je vois bien que le choix de cette entrée témoigne d'une adresse extraordinaire, puisque, d'une part, le pire était dit tout d'un coup et dès l'abord, et que, d'autre part, ce pire était rendu acceptable par son aspect comique et l'excès même de sa laideur. Je sais aussi que bientôt après nous trouvons les grandes pages oratoires sur les invertis, où Proust atteint au lyrisme, et que l'on a très heureusement rapprochées — Roger Allard, je crois — des pages de Michelet sur la persécution des Juifs. Mais notez que Proust y chante les tourments des « hommes-femmes », c'est-à-dire, d'après l'appellation même, de sortes de monstres auxquels leur nombre et leurs souffrances n'enlèvent nullement leur caractère acciden-

tel. Il n'y avait pas là de quoi réjouir les pédérastes soucieux de publier les grâces et les beautés, et surtout les vertus de leur amour.

Je demande permission, ici, d'apporter, sur cette question un témoignage personnel. Aux environs de ma vingtième année, préoccupé par ce délicat problème de la pédérastie, et curieux de voir si un hétérosexuel y pouvait comprendre goutte, j'avais écrit un gros et maladroit roman où tout à la fois j'analysais l'inversion et j'y proposais des remèdes. J'imaginais qu'une révolution sociale, en portant au pouvoir la classe populaire que je croyais alors préservée de la contagion, déracinerait le mal. C'est assez dire que je voyais dans l'inversion une maladie, et que je ne pouvais me représenter mon héros que sous un jour tragique. Le remède était ridicule, mais la description des mœurs et l'analyse des sentiments n'étaient pas uniformément détestables. Et puis, en 1917, le sujet, traité de la sorte, pouvait passer pour neuf. Je soumis mon manuscrit à Proust qui m'en écrivit à plusieurs reprises; nous eûmes aussi quelques entretiens sur ce sujet. Il convenait que la pédérastie, ou l'inversion — il n'opposait point ces termes, comme fait Gide — était aujourd'hui une maladie. Mais il niait — et c'était là, justement, une

des critiques qu'il adressait à mon livre — que cette maladie fût réservée à la société oisive, à la bourgeoisie corrompue. Aggravée par le snobisme (Proust me citait la remarque de La Bruyère sur le courtisan dévôt qui sous un prince athée serait athée), l'inversion, selon lui, était répandue dans toutes les classes de la société. C'est pourquoi, je pense, il accordait une signification symbolique à la rencontre de Charlus et de Jupien. Il se reconnaissait inapte à peindre autre chose que la maladie, il avait misé sur elle dans tous les sens du mot, un retour possible du monde moderne à la santé rencontrait en lui peu d'espoir, et pour tout dire ne l'intéressait que médiocrement. Mais surtout — et je souligne ce point qui me paraît capital — il établissait une différence considérable, presque de nature, entre l'amour grec et l'inversion moderne. Je crois que nul plus nettement que lui n'eût nié la possibilité d'une éthique pareille à celle que nous propose *Corydon*.

A cela je vois plusieurs raisons, trois au moins. Il est d'abord certain que si Proust décrit l'inversion comme une maladie, il procède de même en ce qui concerne l'amour appelé normal. Il n'est rien qui soit plus étranger à l'œuvre de Proust que l'amour-

joie, l'amour-épanouissement, j'allais dire tout simplement, que l'amour. L'amour est pour lui un fantôme qui ne se laisse entrevoir que dans le désir. Chez ses personnages, l'exaltation, toute d'imagination, ne suit jamais la satisfaction du sexe. Bien mieux, cette satisfaction ils l'obtiennent, à de rares intervalles, par des moyens si détournés et si pénibles qu'il faut bien conclure que le tempérament le plus pauvre règle pour eux les caprices monotones du sentiment. C'est dire que l'expérience même de l'amour physique, dans l'univers proustien, rare et bizarrement réalisée, excluait la merveilleuse ivresse qui va chez Gide jusqu'à l'extase. Comparez la fameuse scène de Mlle de Vinteuil et de son amie, à Montjouvain, avec la scène d'Alger dans *Si le Grain ne meurt :* l'opposition saute aux yeux, profonde, irréductible. Dans celle-ci tout est joie, découverte enivrée, profusion du sexe, augmentation de l'être; dans l'autre, du moins dans la partie que l'on voit, et qui est bien la partie essentielle, la jouissance est le but du plus triste et plus chanceux pélerinage.

Ensuite Proust est lié par sa mission de peintre d'une société. Il décrit ce qu'il voit, et plus encore ce qu'il entend et que lui rapportaient les nombreux amis qui allaient s'as-

seoir à son chevet. Or, il le faut reconnaître, et c'est là, nous le verrons, une des faiblesses de la thèse de Gide, les hommes-femmes sont beaucoup plus nombreux dans la société moderne que le pédéraste idéal que *Corydon* nous présente. Non seulement sont-ils légion, mais ce sont eux qui donnent le ton aux mœurs. De toutes les descriptions et analyses de Proust — toutes merveilleusement exactes — il n'en est point qui ne dégage cet effet de surprise qui vient de la superposition de deux images incompatibles. Qu'on se rappelle l'entrée de Charlus chez les Verdurin, à La Raspelière, et comme son air et ses manières évoquent les dames de sa famille : est-ce là le pédéraste viril, l'Epaminondas dont l'exemple ne peut que profiter au jeune homme qui reçoit ses caresses ? Ce qui est plus grave, c'est que la prétention à la virilité fait partie du caractère de Charlus, du moins du Charlus des premiers temps ; de sorte que le dérisoire même de cette prétention tourne en ridicule le principe essentiel de l'amour grec. Quand Proust nous montre sur le corps et dans les manières de l'inverti les survivances du corps féminin, dans sa voix un écho éraillé de la voix féminine, quand il le place au premier rang de ces « nerveux » dont il nous dit qu'ils sont le sel

de la terre, il ne fait qu'observer, certes, une moyenne; mais de cette moyenne il nous laisse conclure que la pédérastie est une tare, plus féconde peut-être que la santé, mais tare tout de même, accident, bizarrerie, monstruosité, bref tout ce qui peut asseoir le préjugé traditionnel.

Il est vrai que les hommes-femmes, sortes de coulées manquées de la nature, Proust nous les présente comme des élus de la vie spirituelle, ou du moins comme des candidats d'exception à la culture artistique de la sensibilité. Il est aussi vrai que, par un habile détour, il nous montre la puissance d'attraction de la pédérastie au point que, parfois, elle fait figure de vérité, de vérité à quoi presque tout le monde se convertit. Mais dans la mesure où l'inversion, chez Proust, représenterait quelque chose de mieux que l'amour normal, elle invite l'homme à se débarrasser de l'amour, à le rejeter parmi les coques vides de ses illusions perdues, elle en constitue comme la critique en acte. « ...Amants, écrit-il à propos des pédérastes, à qui est presque fermée la possibilité de cet amour, dont l'espérance leur donne la force de supporter tant de risques et de solitudes, puisqu'ils sont justement épris d'un homme qui n'aurait rien d'une femme, d'un homme

qui ne serait pas un inverti et qui, par conséquent, ne peut les aimer; de sorte que leur désir serait à jamais inassouvissable, si l'argent ne leur livrait de vrais hommes, et si l'imagination ne finissait par leur faire prendre pour de vrais hommes les invertis à qui ils se sont prostitués. » Voilà pour l'amour inverti; voici maintenant, à propos des fausses causes des sentiments, pour l'amour en général : « Explication qu'il n'est pas inutile de rectifier du moins en ce qui concerne l'amour, *sentiment qui (quelle qu'en soit la cause) est toujours erroné.* » Le rapprochement de ces deux réflexions éclaire, je crois, la fonction éminente de la pédérastie dans l'œuvre de Proust : un pédéraste, par l'exercice même de sa passion, aperçoit plus vite qu'un homme normal la vanité de tout amour, atteint plus vite à cette lucidité cruelle qui expulse l'homme de la vie et le hausse jusqu'aux cimes éternelles de l'art.

Débilité du désir, difficultés sinistres de l'assouvissement, erreur de l'amour, accouplements de vieillards, hommes-femmes hybrides de naissance et plus encore déformés par les coutumes et les contraintes de la société, impuissance de la vie à tirer de sa substance un idéal : n'est-ce pas là une philosophie dont *Corydon* nous présentera la rigou-

reuse et volontaire antithèse ? Et Gide, pouvait-il se taire après ce désolant tableau ? Tiré à une vingtaine d'exemplaires en 1920, *Corydon* ne fut livré au grand public qu'en 1924, c'est à dire trois ans après la première partie de *Sodome et Gomorrhe*, et quand la peinture des hommes-femmes retenait l'attention de tous.

Il me semble clair et je l'ai déjà suggéré, que l'opposition essentielle entre Proust et Gide vient moins de l'importance que l'un reconnaît à l'inverti et que l'autre voudrait qu'on reconnût au pédéraste, que de leur différente appréciation du plaisir sexuel. Il faut citer ici le fameux passage de *Si le Grain ne meurt*, après le récit de la nuit avec Mohamed :

« Ah! de quel enfer je sortais. Et pas un ami à qui pouvoir parler, pas un conseil; pour avoir cru tout accommodement impossible et n'avoir rien voulu céder d'abord, je sombrais... Mais qu'ai-je besoin d'évoquer ces lugubres jours ? Leur souvenir explique-t-il mon délire de cette nuit ? La tentative auprès de Mériem, cet effort de normalisation, était resté sans lendemain, car il n'allait pas dans mon sens; à présent je trouvais enfin ma normale. Plus rien ici de contraint, de précipité, de douteux; rien de cendreux dans le souve-

nir que j'en garde; ma joie fut immense et telle que je ne la puisse imaginer plus pleine si de l'amour s'y fût mêlé. Comment eût-il été question d'amour ? Comment eussé-je laissé le désir disposer de mon cœur ? Mon plaisir était sans arrière-pensée et ne devait être suivi d'aucun remords. Mais comment nommerai-je alors mes transports à serrer dans mes bras nus ce parfait petit corps sauvage, ardent, lascif et ténébreux ?... (1) ».

Les termes choisis par Gide ne laissent aucun doute sur la qualité, la vivacité, la pureté de son plaisir, si l'on entend par pureté un plaisir qui n'est point suivi de dégoût et où n'intervient aucun remords. Voilà, disais-je, tout le secret de *Corydon*. Il s'agissait de bien plus pour Gide que de souffrir, comme dit Charles du Bos, « de l'impitoyable tranquillité avec laquelle les peintures de celui-ci (Proust) dénudaient le dernier roman de chevalerie ». Il s'agissait d'opposer à ces peintures un idéal né d'une aspiration qui avait elle-même sa source dans un épanouissement vital que Marcel Proust ignorait. Proust, par sa conception de l'amour physique, clamait cette détresse sexuelle qui fait l'affaire du christianisme. Le romanesque que Charles

(1) *Si le Grain ne meurt*, III, p. 140.

du Bos reconnaît justement à *Corydon*, le romanesque de Gide sort directement de la joie très vivante de Gide, et non d'un songe. Le fait est là, dont il faut qu'on s'accommode : Gide ne se défait pas dans le plaisir, il ne s'y *sent* point pécheur; si l'on veut à tout prix qu'il pèche, alors, c'est sans le moins du monde en souffrir. Et c'est par là que Gide rejoint le Montaigne du *Repentir*.

Rien d'étonnant donc, à ce que les chrétiens ne puissent prendre leur parti de cette « légèreté ». Ainsi Charles du Bos, et comme le texte est d'importance, je veux le citer tout entier. Charles du Bos continue d'abord de citer le passage de *Si le Grain ne meurt* dont j'ai cité moi-même une partie. Voici cette suite :

« Je demeurai longtemps ensuite, après que Mohamed m'eût quitté, dans un état de jubilation frémissante, et bien qu'ayant déjà, près de lui, cinq fois atteint la volupté, je ravivai nombre de fois encore mon extase et rentré dans ma chambre d'hôtel, en prolongeai jusqu'au matin les échos.

« Je sais bien que certaine précision que j'apporte ici, prête à sourire; il me serait aisé de l'omettre ou de la modifier dans le sens de la vraisemblance; mais ce n'est pas la vraisemblance que je poursuis, c'est la

vérité ; et n'est-ce point précisément lorsqu'elle est le moins vraisemblable qu'elle mérite le plus d'être dite ? Pensez-vous sinon que j'en parlerais ?

« Comme je donnais ici simplement ma mesure, et qu'au surplus je venais de lire le *Rossignol* du Boccace, je ne me doutais pas qu'il y eût de quoi surprendre, et ce fut l'étonnement de Mohamed qui d'abord m'avertit. Où je la dépassais, cette mesure, c'est dans ce qui suivit, et c'est là que pour moi commence l'étrange : si saoulé que je fusse et si épuisé, je n'eus de cesse et de répit que lorsque j'eus poussé l'épuisement plus loin encore. J'ai souvent éprouvé par la suite combien il était vain de chercher à me modérer, malgré que me le conseillât la raison, la prudence; car chaque fois que je le tentais, il me fallut, ensuite et solitairement, travailler à cet épuisement total hors lequel je n'éprouvais aucun répit, et que je n'obtenais pas à moins de frais. Au demeurant je ne me charge point d'expliquer; je sais qu'il me faudra quitter la vie sans avoir rien compris, ou que bien peu, au fonctionnement de mon corps.

« Aux premières pâleurs de l'aube je me levai; je courus, oui vraiment je courus, en sandale, bien au delà de Mustapha; ne ressen-

tant de ma nuit nulle fatigue, mais au contraire une allégresse, une sorte de légèreté de l'âme et de la chair, qui ne me quitta pas de tout le jour. »

Voici maintenant Charles du Bos : « N'insistons pas sur cette « allégresse », cette « sorte de légèreté de l'âme et de la chair ». *Sous leur forme normale nous les avons déjà rencontrées chez Bernard;* mais de celui-ci Gide nous disait : « Il s'efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents aux précédents de son histoire. Non, c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre, livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer, n'est-ce pas, va reprendre »; il constatait que « sa pensée soigneusement se dévide; mais fragile; s'il tire dessus le fil rompt ». *C'est que jusqu'en ses errements Bernard reste dans la norme, et à cause même de son respect pour la vérité,* de sa probité artistique, son créateur nous le montre tel. Mais « l'allégresse », la « légèreté » dont il est question ici méritent-elles même encore ces noms ? Ah ! sans doute, à l'apogée, l'accent se fait triomphal, *mais nous savons de reste que dans le domaine de la vie des sens les accents triomphaux sont ceux qui durent le moins, qui trompent le plus,*

et combien sinistres apparaissent ici le prolongement, l'insistance, l'exténuation. « Et pourrais-je satisfaire mon corps ? » Ah ! que le cri d'André Walter était prophétique... » (1).

J'ai souligné les passages qui me paraissent tout à fait significatifs en ce qu'on y voit la pensée de Charles du Bos se glisser, à l'insu même de l'auteur, à la place de celle d'André Gide, et donner au témoignage de *Si le Grain ne meurt* une sonorité toute différente de celle que veut rendre le texte. On se demande pourquoi Charles du Bos n'insiste point sur « l'allégresse » et la « sorte de légèreté de l'âme et de la chair », qui est ici la donnée essentielle, et qu'il faudrait rapprocher aussitôt de cette admirable notation des *Faux Monnayeurs* : « Le soleil brillait; un air vif nettoyait les arbres de leurs dernières feuilles; tout paraissait limpide, azuré. Edouard n'était pas sorti de trois jours. Une immense joie dilatait son cœur; et même

(1) *Le Dialogue avec André Gide*, pp. 213-214.

Il est vrai que Charles du Bos ajoute : « et que saurait valoir une satisfaction qui semble ne conduire qu'à l'extrémité même de l'abus ? » Par là, c'est bien consciemment qu'il substitue son jugement à celui de Gide. Mais il reste toujours qu'il *impose* ici une vue du monde, de l'amour, qui ne répond pas du tout à celle de Gide, et qui fausse, à mon avis, le problème.

il lui semblait que tout son être, enveloppe ouverte et vidée, flottait sur une mer indivise, un divin océan de bonté. L'amour et le beau temps illimitent ainsi nos contours. » C'est l'amour d'Olivier qui « illimite » ainsi Edouard, et l'effet d'un plaisir plus complexe que celui de Gide ou de Bernard, puisque l'amour s'y mêle, mais c'est toujours la même extase, le même tremblement divin. D'autre part, les sentiments particuliers de Bernard sont commandés par les circonstances particulières où il se trouve — et c'est là, et là seulement que s'exerce la « probité artistique » de Gide — mais on ne voit pas du tout que ses sentiments soient dus au fait que Bernard « jusqu'en ses errements » « reste dans la norme ». L'écartement que Charles du Bos cherche à maintenir entre la sensibilité de Bernard et celle de Gide est manifestement forcé. Mais que dire des réserves qui suivent sur les erreurs et les épuisements de la vie des sens ? « Et pourrais-je satisfaire mon corps ? » S'il est un démenti éclatant à ce cri d'André Walter, c'est bien le récit de Gide que Charles du Bos cite, et que je cite après lui. Car si Gide ne se sent point pécheur au sein de ce qu'on appelle le péché, c'est peut-être, justement, que l'entière satisfaction de son corps, en le délivrant de toute pesan-

teur, dissipe complètement cette amertume que nous sommes trop enclins, dans la tristesse des retombements, à qualifier de remords.

Les révélations du sexe jouent un tel rôle dans la formation de nos idées qu'on ne saurait trop revenir sur ce point. Il est des hommes pour qui l'amour physique est pure joie, pure plénitude, total évanouissement de l'inquiétude. Ils y puisent un tel élan, une si merveilleuse permission de sentir et de comprendre, une confirmation si parfaite de leur *réussite* ici-bas, qu'on ne peut attendre d'eux qu'ils se repentent de ce qui les fait rayonner. Leur ivresse leur apparaît comme une découverte, la révélation de la vérité. Ils éprouvent ce que Nietzsche pressentait, que la conscience chrétienne est un retournement morbide contre soi-même des puissances de destruction. Ils n'ont que reconnaissance et qu'attendrissement pour les étreintes qui les ont ouverts de toutes parts à l'afflux des choses. Il est d'autres hommes, au contraire, pour qui la jouissance est un effondrement. Ils y entrevoient un infini qu'ils ne peuvent rejoindre, ils s'y sentent appauvris de tous les trésors que convoitaient leurs désirs. Comme l'imagination n'a rien fait que de les égarer, ils se sentent joués, et tristes, et vils, et vains,

Comment ne croiraient-ils pas aux commandements de la conscience, qui ne faisaient que leur dire ce que leur corps maintenant leur crie ? Et comment ne chercheraient-ils pas ailleurs la félicité qu'ils imaginent ? Ces deux familles humaines ne se peuvent entendre. Leurs revendications sont opposées parce que leurs expériences sont contraires. Aucune ne se résoud à tolérer l'autre à côté d'elle, à partager la terre avec elle. Et chacune invente un système qui veut prouver par la raison ce qu'elle éprouve par les sens. Je ne commettrai pas la sottise de ranger dans l'une tous les chrétiens, et dans l'autre tous les humanistes. Entre les deux les échanges sont imprévisibles; les insatisfaits font les révolutionnaires, et Gide peut encore passer pour plus chrétien que Proust. Mais les pires ennemis du christianisme traditionnel sont les hommes de la race de Montaigne, de Molière, de Diderot, de Gide, à qui la terre réserve des distractions qui leur font oublier le ciel.

Que vaut maintenant le plaidoyer de Gide ? (1).

---

(1) On lira avec fruit sur cette question, le très intéressant ouvrage de François Porché : *L'Amour qui n'ose pas dire son nom.* Mes conclusions ne sont différentes des

Est-il aussi faible, objectivement, que l'affirme Charles du Bos ? Il me semble discerner, dans les jugements de ce dernier, l'écho d'une surprise douloureuse : la surprise qu'on puisse avoir même l'idée d'un pareil plaidoyer. Ce qui fait que Charles du Bos me paraît un peu prompt à peser sur les défauts de la cuirasse, à démesurément les accentuer. Toute la première partie de *Corydon* a trait aux faits scientifiques qui permettraient de trouver naturel l'amour pédérastique. A-t-on le droit d'étendre des découvertes zoologiques à l'amour humain ? Ici, Charles du Bos a tout à fait raison de rappeler à Gide sa propre critique de l'emploi d'un pareil procédé chez Remy de Gourmont. Mais que Gide soit inconséquent, la question n'en reste pas moins entière. Que si l'on soutient que l'homme introduit dans l'amour, comme dans son activité tout entière, un élément nouveau, qu'on appellera esprit, raison, âme, peu importe, par quoi il dévie et parfois remonte la pente de la nature, je n'y verrais aucun inconvénient : mais alors il ne faut point

---

sciences que parce que je ne crois pas nos mœurs assez solides, aujourd'hui, pour se défendre contre les attaques de la pédérastie. J'aime mieux une pleine franchise qu'une hypocrisie sans compensations.

condamner la pédérastie sur ce qu'elle est contre nature. Or, c'est à cette condamnation que Gide en a, et nous sommes parfaitement fondés à établir des analogies entre tous les phénomènes de même nature. La vie sexuelle, chez tous les animaux, présente certains traits communs, eux-mêmes soumis à des variations dues à l'espèce et au milieu. Tandis que la vie sexuelle de la femelle, cantonnée dans la vie de l'espèce, se confond avec la fécondation et ses suites, la vie sexuelle du mâle dispose naturellement d'un excédent qui sous la forme d'une activité de luxe peut s'écouler dans diverses voies. En somme, la pédérastie serait une sorte de plumage royal, et j'en conviendrais volontiers, pourvu qu'on voie là une analogie plus ou moins fondée. Gide, seulement, me paraît appuyer un peu lourdement. Lorsqu'un chien mâle s'emploie sur un autre chien mâle, est-ce par pédérastie ou *faute de mieux* ? Et s'il continue même quand une chienne intervient, ne serait-ce point par inertie, par emportement, par fidélité à la montante satisfaction du désir ? On connaît, chez l'homme lui-même, de ces poussées éperdues qui le jettent dans la première voie qui s'ouvre devant lui. Comme l'amour, le désir peut être aveugle. Loin de trouver que ces démonstrations de Gide ne

prouvent pas assez, je serais tenté de croire qu'elles prouvent trop. Elles nous persuadent aisément, pour peu que nous ayons nous-mêmes quelques clartés sur les sciences naturelles, que la nature mâle témoigne d'un excédent de puissance sexuelle, et par là d'une certaine instabilité sexuelle. En ce sens, chez l'homme, la pédérastie peut être dite naturelle ; mais comme en même temps, chez l'homme, intervient la notion de choix, il s'agit de montrer maintenant pourquoi certains hommes choisissent le luxe de la pédérastie plutôt que l'exercice pur et simple de l'amour normal.

Il apparaît ainsi que les justifications que Gide emprunte aux sciences naturelles n'ont de sens que rapportées à une certaine notion de la valeur. Proust s'était épargné ces difficultés en considérant l'inversion comme une tare nerveuse, naturelle, elle aussi, mais comme une maladie est naturelle. Il faut bien prendre garde à ceci : pour que la pédérastie soit à la fois naturelle et saine, il faut qu'elle corresponde au surplus de l'activité sexuelle, qu'elle soit une dépense de luxe, comme le jeu, comme l'art. Le problème se réduit à montrer, essentiellement, que le jeune homme aurait de solides raisons de préférer la fréquentation d'un pédéraste à celle des filles ou des « vieilles maîtresses ».

C'est alors que Corydon voit se dresser devant lui cette autre nature, bien autrement formidable que la première, la « seconde nature » : la société, les mœurs. Toute la partie du livre qui traite des mœurs me paraît la partie centrale du raisonnement, au regard de laquelle le début ne présente presque point de difficultés. Et d'abord, rien ne me semble plus étrange que l'argument qui consiste à réduire un problème à une question de mœurs, d'habitudes, puis à laisser entendre que la cause est gagnée. Eh! parbleu, le patriotisme, lui aussi, est une affaire d'habitudes, mais essayez un peu d'en débarrasser les hommes. Il faut convenir pourtant que la guerre est chose plus terrible que les divertissements sexuels du jeune homme, et que si l'on détruit quelque jour la religion de la souveraineté nationale, ce sera sous une sollicitation plus urgente que celle de satisfaire une poignée de Corydons. Les mœurs ne sont pas des habitudes prises on ne sait pourquoi; non plus sont-elles ordonnées par la religion en honneur. Leur existence et leur résistance sont dues à des causes extrêmement complexes dont je ne pourrai guère ici qu'esquisser quelques-unes, et encore très timidement.

D'abord en ce qui concerne l'amour grec.

Nous croyons le connaître fort bien, nous le connaissons fort mal. M. Dugas, dans la seconde édition de son ouvrage sur ce sujet, a cru devoir nier le côté sexuel qu'il admettait dans la première. On me dira que M. Dugas est un timide professeur, mais c'est un historien fort consciencieux, doublé d'un bon psychologue. Au reste, il importe peu. Vous parlez toujours d'Epaminondas, mais ce qu'il faudrait nous rendre acceptable, c'est autre chose : c'est un général, dans une voiture de gala, tenant un jeune sous-lieutenant tendrement enlacé; c'est un philosophe, au Racing Club de France, caressant un élève du lieutenant Hébert. Sinon, votre évocation demeure purement littéraire, n'a guère que la valeur d'une métaphore. Le courage, l'héroïsme, je consens qu'ils aient été associés étroitement, chez les Grecs, avec l'amour pédérastique; le fait est qu'ils ne le sont plus. Je n'en conclus pas qu'il y a divorce, mais simplement pure indépendance. Or, comme seule une passion violente et nombreuse pourrait restaurer des mœurs disparues — si tant est que cet incroyable tour de force fût possible — il faudrait supposer une majorité de pédérastes... Mais laissons cela. Il y a plus grave.

La thèse de Gide repose sur une distinction,

une opposition nettement établie entre le pédéraste et l'inverti. Le pédéraste c'est Corydon; l'inverti c'est M. de Charlus. L'inverti, pour le pédéraste, voilà l'ennemi. Homme-femme, portant sur tout son corps sa douteuse origine, il demande à l'homme à peu près ce que lui demande la femme, ou bien attend de lui ce qu'attend de la femme l'hétérosexuel. Il cherche à former un couple; non point le couple gracieux de l'élève et de l'éducateur, mais bien le couple amoureux, le ménage ou le collage. C'est à ces invertis que Proust fait allusion dans le texte plus haut cité. Il est inévitable qu'ils aboutissent à une sorte de parodie du couple normal, et par réaction de défense, qu'ils partent en guerre en même temps contre l'amour normal. L'inverti souhaitera de se prouver à lui-même que son étrangeté physiologique est le signe d'une vocation spirituelle. Afin de préserver cette vocation, il tissera la plus subtile dialectique, par quoi il voudra convaincre son amant de l'infériorité physique et morale de la femme. Et le voilà peu propre à « préparer au mariage » le jeune homme tombé entre ses bras. Ajoutez que la pratique même de l'amour, par les habitudes sexuelles qu'elle donne au jeune homme, dispose mal celui-ci à la jouissance normale.

Elle tend, pour peu que le jeune amant prenne goût au jeu, à transformer sa sexualité. Or, songez que l'inverti *n'a aucun intérêt, au contraire*, à « préparer » son amant en vue de relations hétérosexuelles qui ne lui inspirent que jalousie ou dégoût, souvent les deux à la fois. Tant qu'il aimera le jeune homme il fera tout au monde pour le convertir à ses vues; s'il cesse de l'aimer, il s'en désintéressera, ou tentera de ranimer sa flamme en le débauchant. Je crois avec Proust que le nombre des invertis l'emporte de beaucoup sur celui des pédérastes. Evidemment ce n'est qu'une croyance, mais fondée, je pense, sur de fréquentes observations. Et je doute si Gide, dont la probité est grande, me démentirait sur ce point.

La partie la plus faible des arguments de Corydon me paraît celle qui concerne la femme. On oublie toujours que la femme, j'entends l'épouse, dans la société grecque, était « cantonnée »,comme la femelle, dans le génie de l'espèce. Gardienne du foyer, sa culture était nulle, nulle sa participation à la vie spirituelle de son mari. L'amour, on le sait, tend à cristalliser, et l'une des plus heureuses formes de cristallisation ce sont les échanges intellectuels et moraux qui s'établissent entre les amants. Les Grecs qui voulaient pousser

l'amour jusque là ne pouvaient s'adresser qu'à deux sortes d'amants : les éphèbes et les courtisanes. Impossible avec Xantippe de s'élever jusqu'aux régions où Alcibiade et Aspasie vous suivaient aisément. Ce dédoublement de la vie amoureuse, après la sublimation chrétienne de la femme, se retrouve au moyen âge, sous le double signe de la virginité et de l'idéal : Dante, Pétrarque, sans oublier, sur un plan beaucoup plus complexe, Raymond Lulle. Aujourd'hui, c'est différent. La jeune fille a conquis, dans une large mesure, ce qu'on appelle son autonomie. Cultivée autant que le jeune homme, ouverte autant que lui aux mystères du sexe, c'est notre véritable éphèbe, et qui présente sur l'éphèbe grec l'immense avantage de permettre l'union complète des amants. Je vois fort bien de nouveaux *Faux Monnayeurs* construits sur ce thème de la jeune fille, avec cette réserve que l'évolution en serait probablement différente. Ce qui fait choisir le jeune homme plutôt que la jeune fille, aujourd'hui, ce n'est plus un besoin d'harmonie, ce ne peut plus être que l'incitation du sexe.

Il est vrai que Gide m'objectera que je mets en péril la vertu féminine et par là tout l'équilibre de la société. Est-ce bien sûr ? Je me méfie, quant à moi, des puretés vierges.

Une jeune fille qui connaît ses réponses à la vie me paraît plus aisée à connaître qu'une vierge timide, dont la pudeur peut être puissance de débauche autant pour le moins que de vertu. Au reste, Gide sait bien comme moi que le « respect » de la femme, aujourd'hui, c'est affaire de propriété, et je m'étonne que l'auteur des *Nourritures Terrestres* retrouve tout à coup, vis-à-vis de la femme, ce respect qu'il a par ailleurs si superbement décrié. Il sait bien qu'on respecte toujours aisément ce qu'on ne désire point, et que lorsque l'on désire, le respect cède la place à d'autres hommages qui le valent bien. Ce qui revient à dire que la valeur ici est commandée par le désir, et que tous les arguments de Corydon ne sont que les habillements de sa passion. Je ne songe pas à le lui reprocher. Je veux seulement dire qu'en acceptant, pour les besoins de sa cause, les valeurs bourgeoises contre lesquelles presque toute son œuvre est dressée, surtout en témoignant, en ce qui concerne la femme, d'une incontestable naïveté, Gide a plutôt affaibli sa thèse. Ajoutez que par rapport à l'amour inverti, qui renonce carrément au normal et lui déclare la guerre, l'amour pédérastique de Corydon, qui se présente comme une introduction à la vie artistique et conjugale, fait figure de pis-

aller; principalement si l'on doute, comme je doute, que le jeune homme hétérosexuel puisse être convaincu de préférer Édouard à Sarah. Mais Gide a eu raison de publier *Corydon.* Il ne pouvait laisser passer *Sodome et Gomorrhe. Corydon* appelle notre attention, maladroitement peut-être, mais vivement, sur les aspects heureux de l'amour homosexuel. Et la joie de l'auteur, alors même et surtout qu'elle fait craquer les arguments, est un indice qui garde sa pleine valeur.

Combien plus significative et plus riche, l'éthique qui se dégage de *Faux Monnayeurs*, surtout quand on lit ce roman à la lumière de toute l'œuvre de Gide. Ayant dit plus haut ce que je pensais de ce livre, je n'ai pas à y revenir. Mais je voudrais souligner maintenant les relations d'Olivier et d'Edouard, à mon avis la partie la plus touchante de l'œuvre, et la plus profonde. Le « malaise » qu'avouait Thibaudet à la lecture des *Faux Monnayeurs* a sans doute empêché la critique de rendre pleine justice à une peinture de l'amour dont la précision n'exclut jamais la pudeur.

D'abord, en parcourant le livre à vol d'oiseau, voyez Edouard entre Bernard et Olivier, et comme les théories de *Corydon*, au contact du réel, en se corrigeant se fortifient.

La chambre à deux lits de Saas-Fée est symbolique. « Ma foi, oui, dit Edouard à Bernard après avoir soufflé sa bougie dans son lit solitaire. Malgré toute l'affection que j'ai pour vous, je me persuade depuis quelques jours que nous ne sommes pas faits pour nous entendre et que... (il hésita quelques instants, cherchant ses mots)... de m'accompagner plus longtemps vous fourvoie. » Je sais bien qu'Edouard est surtout contrarié par l'esprit critique de Bernard et sa parole facile. Mais tout cela ne serait rien, ou que peu de choses, si sous ces arêtes Edouard trouvait en lui ce qu'il pressent chez Olivier. « Emmène-moi », murmure Olivier à Edouard après sa dispute avec Dhurmer, et voilà ce qu'Edouard veut entendre, exactement dans le ton qu'il souhaite et qui le comble de frémissante joie. L'hétérosexuel Bernard échappe à cette entente qui permet à Edouard de faire sentir le meilleur de son influence. Edouard, en face de lui, se sent dépossédé de ses moyens. Pour Olivier, c'est différent, parce que d'Olivier à Edouard l'appel physique, tout spontané, commande et ordonne les relations des deux hommes.

Ces relations ont une forme amoureuse avant même de s'être faites tout à fait intimes. Je connais peu de marivaudage —

au sens noble — plus délicat, plus juste d'idée et de ton, que les pages qui décrivent la rencontre à la gare de l'oncle et du neveu :

« Nous n'aurions à déplorer rien de ce qui arriva par la suite, si seulement la joie qu'Edouard et Olivier eurent à se retrouver eût été plus démonstrative; mais une singulière incapacité de jauger son crédit dans le cœur et l'esprit d'autrui leur était commune et les paralysait tous deux; de sorte que chacun se croyant seul ému, tout occupé de sa joie propre et comme confus de la sentir si vive, n'avait souci que de ne point en trop laisser paraître l'excès.

« C'est là ce qui fit qu'Olivier, loin d'aider à la joie d'Edouard en lui disant l'empressement qu'il avait mis à venir à sa rencontre, crut séant de parler de quelque course que précisément il avait eu à faire dans le quartier ce matin même, comme pour s'excuser d'être venu. Scrupuleuse à l'excès, son âme était habile à se persuader que peut-être Edouard trouvait sa présence importune. Il n'eut pas plutôt menti, qu'il rougit. Edouard surprit cette rougeur, et, comme d'abord il avait saisi le bras d'Olivier d'une étreinte passionnée, crut, par scrupule également, que c'était là ce qui le faisait rougir. »

Dans tout ce chapitre qui commence ainsi,

la rougissante pudeur des phrases, les silences, et les syncopes discrètes de la mesure qui rendent sensibles les mouvements de l'analyse, et ces mouvements eux-mêmes, ces retours, ces refrains piétinants du malentendu : peut-on marquer plus de fraîcheur, de vivacité contenue dans les premiers tâtonnements aveugles de deux amants ? Nous voici bien loin de Charlus, d'Albertine, de Morel. L'amour ici comporte sa réciprocité, rendue plus sensible et plus délicieuse par l'erreur réciproque des amants. Qu'il faille voir dans ces relations d'Edouard et d'Olivier le poème dont *Corydon* fait la théorie, la si curieuse scène entre Edouard et Pauline, la mère d'Olivier, ne permet guère d'en douter. C'est après le suicide manqué d'Olivier, après que le « neveu » est devenu « l'ami ». Pauline est venue voir son fils, qui loge chez Edouard.

« En ne me scandalisant pas tout à l'heure, je crains de vous avoir scandalisé, dit-elle à Edouard. Il est certaines libertés de pensée dont les hommes voudraient garder le monopole. Je ne puis pourtant pas feindre avec vous plus de réprobation que je n'en éprouve. La vie m'a instruite. J'ai compris combien la pureté des garçons restait précaire, alors même qu'elle paraissait le mieux préservée. De plus, je ne crois pas que les plus chastes

adolescents fassent plus tard les maris les meilleurs; ni même, hélas, les plus fidèles, ajouta-t-elle en souriant tristement. Enfin, l'exemple de leur père m'a fait souhaiter d'autres vertus pour mes fils. Mais j'ai peur pour eux de la débauche, ou des liaisons dégradantes. Olivier se laisse facilement entraîner. Vous aurez à cœur de le retenir. Je crois que vous pourrez lui faire du bien. Il ne tient qu'à vous... »

Seul l'art très subtil de Gide, et la vivante délicatesse des peintures qui précèdent, empêchent ce discours de Pauline de rejoindre les répliques de Dumas fils, de figurer la réplique type de l'œuvre à thèse. Nous sommes amenés à tolérer ces paroles dans la bouche de Pauline parce que nous connaissons M. Molinier, et parce que l'artiste nous a fait consentir aux amours d'Edouard et d'Olivier. Et voilà certes la meilleure démonstration, la seule à vrai dire, que puissent supporter des idées de cette sorte. Et Gide n'a pas besoin de faire de Passavent un inverti pour nous faire le ranger parmi les « traîtres ».

Mais laissons à leur sort les jeunes amants de Corydon. Je trouve, pour ma part, qu'on pousse un peu loin la sollicitude à l'égard des jeunes gens, comme s'ils étaient des vases si fragiles que la moindre vibration les doit

briser. Eh! qu'on les laisse donc se débrouiller un peu tout seuls! J'ai été jeune homme tout comme un autre, et je sais que je n'étais point cette moule dont traitent les manuels de morale à l'usage des parents. C'est *Corydon*, ou plutôt Edouard, qui doit à présent nous retenir. Et les *Faux Monnayeurs* nous renseignent à merveille sur la sorte d'humanisme si curieuse, et à mon avis si féconde, qui s'impose aux Edouard de par la nature même de leur sensibilité.

Je noterai d'abord ce que j'appellerai la défaite de l'homme devant l'adolescent. « Ivres, ils l'étaient plus ou moins tous les quatre. La petite Anglaise éclatait de rire, d'un rire aigu qui me faisait mal aux oreilles, aux plus absurdes propos d'Armand. Celui-ci disait n'importe quoi, flatté par ce rire et rivalisant avec lui de bêtise et de vulgarité; feignant de vouloir allumer sa cigarette à la pourpre des joues de sa sœur ou de celles d'Olivier, également ardentes, ou de s'y brûler les doigts lorsque, d'un geste effronté, il rapprochait et forçait de se rencontrer leurs deux fronts. Olivier et Sarah se prêtaient à ce jeu et cela m'était extrêmement pénible. Mais j'anticipe...

« Olivier faisait encore semblant de dormir lorsque Armand me demanda brusquement

ce que je pensais de Douviers ? Je m'étais assis dans un fauteuil bas, à la fois amusé, excité et gêné par leur ivresse et leur sans-gêne; au demeurant, flatté qu'ils m'eussent demandé de venir, alors précisément qu'il semblait si peu que ma place fût près d'eux. »

Edouard dépend de l'adolescent, qui détient son plaisir possible. Il doit par suite effacer toute trace d'autorité, de différence, se glisser dans ce milieu turbulent et lâché, s'y faire recevoir. La moindre remontrance serait aussitôt attribuée à son âge, creuserait à nouveau l'abîme qu'il a comblé. Cette même complicité fait qu'il sourit quand il rencontre Bernard, le voleur de sa valise, qu'il défend les secrets de Georges devant les parents de celui-ci. Certes, cette complaisance peut déplaire, voire choquer; on y peut discerner les germes de bien des turpitudes. L'autorité dont il se dépouille ainsi, Edouard ne peut la reconquérir qu'à la faveur de l'amour, et l'amour, ici, est toujours bien chanceux... Sans doute, mais il gagne en même temps qu'il perd. Ce rajeunissement le déraidit, lui rend cette clef de la nouveauté que l'on égare vers quarante ans, et que bien peu retrouvent. Désireux de sentir à l'unisson des jeunes, Edouard est naturellement porté à penser

contre les vieux. Si sa complice complaisance en fait un danger pour les familles, elle ne le rend pas forcément dangereux pour les enfants, puisqu'il interprète leurs confuses aspirations avec son intelligence et sa maturité.

Poussons un peu plus avant. Admettons un instant qu'Edouard ait écrit *Corydon* : le voilà averti par lui-même que ses amours ne seront pas durables : le jeune homme vieillit vite, en sorte que l'amour, chez Edouard, devra survivre à son objet, se reporter sur d'autres objets, non point s'éparpiller sans doute, mais s'écarter, se distraire. Le voilà donc amené à distinguer la joie et l'absolu de l'amour *éprouvé*, d'une part, et les limites objectives de cet amour. Continuer d'aimer, pour lui, c'est recommencer à aimer sans cesse, non pas au hasard, par surprise et lassitude, comme il arrive au commun des hommes, mais délibérement, et sans appauvrir l'amour présent de la moindre amertume désabusée. On se rappelle la dernière phrase des *Faux Monnayeurs* : « Je suis bien curieux de connaître Caloub. » Phrase assez irritante quand on en saisit les implications, et même assez cruelle sitôt après l'union avec Olivier. Mais je crois que cette vigilance toujours éveillée, ou réveillée, répond, chez Edouard,

à un profond besoin de défense vitale, ou si l'on préfère, aux conditions profondes de sa survie.

Par le rajeunissement fréquent de sa personnalité et par l'écartement que rien qu'en vivant il maintient entre la sensation de la joie et les conditions de renouvellement de cette joie, Gide est doué d'une sensibilité critique dont l'existence parmi nous est inestimable. La fonction critique c'est d'ordinaire notre intelligence qui l'exerce, souvent contre notre sensibilité, laquelle, plus raide et plus massive, résiste, s'affirme en bloc, défend sa nébuleuse. Chez Gide, au contraire, c'est la sensibilité qui se dissocie, j'allais dire s'analyse elle-même spontanément. Obligé, pour vivre, de se renoncer sans cesse, ou du moins de se reprendre, contraint de se succéder afin de se survivre, Gide ne connaît point cette inertie de l'âme que d'autres prennent pour une vocation. Il est à tout instant réveillé de lui-même, et son rajeunissement, qui répond à une urgence vitale, le sentiment qu'il a, lorsqu'il suit une pente, du versant qu'il devra remonter, son émouvante obsession de cela même dont il se distrait, font qu'en sa sensibilité même l'éveil critique se fait naturellement.

Je ne crois pas qu'il faille attacher grande

importance aux sublimations de *Corydon*, encore moins à « l'hygiène » sociale qu'il nous propose. Mais la revendication, pour le pédéraste, d'une place *normale* parmi les hommes, l'idée que le pédéraste, par les conditions de sa nature et de sa joie, jouit d'une sensibilité et d'une intelligence particulières qui le peuvent rendre utile parmi nous, surtout la protestation, toujours nécessaire, contre les déformations lamentables que la coutume impose à un penchant naturel, restent valables et font honneur à celui qui les a publiées. Je crois, pour ma part, que le pédéraste n'est guère capable de réaliser une expérience et de concevoir une idée complètes de l'homme, mais il reste plus constamment ouvert à l'inquiétude que beaucoup d'hommes « normaux », et par là plus proche de l'esprit. Ceci, d'ailleurs, est une autre affaire. La concurrence est libre. Que chacun, tel que la nature l'a fait, tire le meilleur parti de soi-même, en toute liberté : il sera temps, alors, de juger.

II

La Vie, le Diable et la Vertu

Maintenant que nous avons, je pense, « pris l'habitude » de Gide, de ses grandeurs, de ses vertus, de ses défauts et de ses manies, ne trouvez-vous pas que la figure que dessinent de lui ses ennemis, et parfois aussi ses amis, sent un peu la littérature ? Reste-t-il grand'chose, croyez-vous, de la fameuse « contradiction » que volontiers lui-même, nous l'avons vu, fait entrer dans son jeu et à laquelle il tient d'ailleurs beaucoup moins que certains ne veulent croire ? Et quant au christianisme de Gide, dont ses adversaires font grand cas afin de montrer qu'il le trahit et le blasphème, avez-vous l'impression qu'il joue un rôle bien grand dans la

formation de sa pensée et de sa vie à l'état de christianisme « retourné » ? J'admire comme on s'en tient, pour juger un auteur éminent, aux deux ou trois mots de passe qui l'ont d'abord fait connaître, et qu'a lancés d'ordinaire une poignée de lecteurs hâtifs. — Mais Gide, direz-vous, souvent, ces mots de passe, il les reconnaît pour siens ? — Sans doute, et parmi les lecteurs hâtifs d'une œuvre, je rangerais volontiers l'auteur de cette œuvre. On a beau dire, on se relit mal, ou bien il faut attendre que le temps nous ait donné de notre œuvre une vision rendue plus juste par certaines révélations qui nous sont venues d'ailleurs. Gide, entre autres, me fait l'effet de quelqu'un qui, à mesure qu'il se relit, se comprend mieux, qui certainement se perçoit plus clairement aujourd'hui qu'avant-hier. Je crois que c'est sa manière de se libérer, et que le progrès constant de sa conscience de soi va bientôt le contraindre à accepter l'idée de progrès, laquelle projettera sur son œuvre entière un jour assez nouveau. Mais n'anticipons point. Nous examinons ici les « valeurs » gidiennes, c'est-à-dire, bien entendu, ses idées sur ce qui vaut la peine d'être vécu, d'être pensé, d'être souhaité. Et voici maintenant d'abord la notion de « vie », notion tout à fait centrale chez Gide, et qui

est comme la pierre angulaire de son œuvre et de sa doctrine.

Gide ne nous mâche point la besogne, car je ne sais rien de plus confus que cette notion. C'est une idée — car la vie, en dehors de l'expérience vécue, ne peut être qu'une idée — c'est une idée qu'on ne peut saisir que par ses oppositions. Il en va de la « vie » comme de la « libre-pensée ». Quand un écrivain défend la vie, cela ne veut pas dire nécessairement qu'il soit vivant, mais qu'il est « en réaction » contre quelque chose ou quelqu'un qui, croit-il, l'empêche de vivre; de même que le libre-penseur ne jouit pas forcément d'une pensée libre, mais pense contre une pensée qu'il croit honteusement enchaînée par les superstitions. Par exemple, imaginez un homme doué d'une vitalité surabondante, et capable incessamment de renaître de ses cendres par ses propres forces. Cet homme aura le sentiment d'une puissance illimitée, il connaîtra la joie de la dépense et l'ivresse du gaspillage. Mais il pourra lui arriver de faire une découverte : c'est que l'usage illimité de ses forces diminue le plaisir attaché au sentiment intense de la vie, et que l'intensité est rendue et portée à son comble lorsque quelque discipline vient freiner, retenir et composer l'élan vital. Cet homme,

s'il veut définir ce qu'il entend par la vie, fera donc entrer dans sa notion la contrainte à côté de l'élan, les puissances d'arrêt à côté des puissances de mouvement. Je ne dis pas que tous les hommes doués de vitalité surabondante feront cette découverte, mais je prétends que, parmi ceux capables de la faire, ce sont ces hommes-là qui y sont le mieux disposés. Et je voulais par là rappeler que les disciplines qui, pour Gide, sont contraires à la vie, ne le seront pas pour d'autres hommes dont la vitalité sera peut-être plus forte que la sienne. J'imagine qu'un Claudel et un Gide se font de la vie deux idées opposées en vertu de l'expérience intime de chacun.

On est le philosophe de son idéal plutôt que de sa réalité. On aperçoit, avec une vivacité intellectuelle singulière, ce qu'on ne peut atteindre qu'après beaucoup de gêne et d'efforts. Il n'y a pas une réalité qu'on appellerait la vie et qui se pourrait distinguer de tels et tels autres faits humains : il y a des idéals, déterminés par contraste et mesurés à l'effort qu'il faut dépenser pour les rejoindre. Derrière chaque philosophie de la vie se découvre un certain apprentissage de la vie qui dépend des conditions particulières à chacun. Rien de plus légitime et de plus inté-

ressant que ces apprentissages : la folie est de généraliser, et que Nietzsche au sang chrétien veuille nous persuader que le christianisme soit un virus de faiblesse parce qu'il est faible lui-même et que, comme tous les princes de l'esprit, il souhaite ce qui lui coûte le plus à exaucer.

L'apprentissage de Gide, nous le connaissons, et minutieusement, par les admirables analyses qu'il nous a données, notamment dans *l'Immoraliste*. Sa philosophie de la vie, nous la connaissons aussi, par les jugements généraux qu'il porte sur l'existence, sur la vertu, sur la liberté, et par le ton et le rythme de son œuvre. Il importe de distinguer soigneusement l'apprentissage et la philosophie : le premier constitue un apport positif, il projette une lumière vive et riche sur certains aspects de l'homme; la seconde est assez contestable, et rien de moins que définitive.

Tout jugement de Gide sur la vie devrait être accompagné en sourdine, et comme en filigrane, du cri des *Nourritures* : « Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie... » Gide a grandi sous une contrainte particulière à laquelle le nom d'*engoncement* conviendrait. L'image du petit garçon au col raide, à la chemise empesée, est symbolique : Gide ne

vivra jamais assez vieux pour cesser de se réjouir de vêtir des chemises molles, des vêtements lâches et de se laisser flotter dans ses habits. Et que dire des règles, des conventions, de toutes les « limites » qui ont « engoncé » son âme ? (1). Gide, dès qu'il pense par lui-même, et dans tous les domaines, de l'esprit au vêtement, est amené à identifier liberté avec libération. C'est un fait d'une importance capitale pour la suite de sa pensée, car si la libération fait bien partie de la liberté dans la mesure où elle en est la préface nécessaire, elle ne se confond avec elle que si l'on s'en tient aux premiers pas. Vouloir se rendre libre, c'est bien entendu vouloir s'affranchir, mais non pas de toute contrainte : seulement de la contrainte qui ne nous convient pas et nous empêche de disposer de nous-mêmes à notre gré. Mais il semble que Gide — et cela apparaît plus nettement encore dans *Si le Grain ne meurt* que dans le reste de son œuvre — dépense tant d'énergie à se libérer qu'il s'arrête à voir dans la libération le signe nécessaire et suffisant de toute liberté. C'est sans doute qu'à la contrainte dont il souffrait — et qui, je m'empresse de le

(1) V. *Si le Grain ne meurt*, I, pp. 105-106 et pp. 125-126.

reconnaître, ne lui convenait nullement — répondaient certaines difficultés individuelles, et pour tout dire un certain embarras vital. Il nous a dit combien lui coûtait l'effort soutenu, et il attribue cette gêne à plusieurs causes. Mais on est toujours prompt à reporter sur le monde extérieur ce qui vient de notre fond. Gide semble avoir été disposé à épuiser assez rapidement son énergie nerveuse, soit qu'il se dépensât à fond et jusqu'au gaspillage, soit que ses réserves fussent assez limitées; peut-être pour ces deux raisons à la fois. Et par exemple, l'effort pour se libérer suffisait à le pénétrer d'une telle ivresse qu'il a pu croire y puiser le vin fort de la liberté.

Car l'ivresse étant l'exaltation tremblante, diffuse et menacée de tout notre être, le chant suraigu du cristal avant la fêlure, elle traduit le moment où nos forces atteignent leur cime et ne peuvent plus que retomber. D'où vient que le point d'ivresse n'est pas le même pour chacun de nous. Il en est qui ne craignent pas la continuité de l'habitude, à qui l'habitude, au contraire, fournit la résistance dont ils ont besoin pour s'exalter. Mais ceux qui, comme Gide, se grisent de l'acte même qui les délivre et chancellent, étourdis, au seuil de leur liberté, ceux-là se détournent des suites de la libération — qui ne suffiraient pas

à les relever de leur épuisement — et pour retrouver l'ivresse n'ont d'autre moyen que de recommencer à se libérer. C'est la raison pourquoi, à mon avis, Gide est plus intéressé par les commencements que par les fins, par les départs que par les arrivées : non seulement parce qu'une impression première, débutante, a quelque chose de particulièrement vif et ravissant, mais parce que pour atteindre à cette impression, pour être en état de la recevoir, il a dû s'animer jusqu'à l'ivresse. L'impression première, pour lui, est à la fois le seuil de la vie et l'épanouissement de la vie, sa fraîcheur l'éveille et le comble à la fois. C'est ce qu'exprime bien le symbole de la convalescence, symbole qui pour Gide fut une réalité. « Il semble qu'un organisme débile soit, pour l'accueil des sensations, plus poreux, plus transparent, plus tendre, d'une réceptivité plus parfaite. Malgré la maladie, sinon à cause d'elle, je n'étais qu'accueil et que joie (1). » C'est que la sensibilité du convalescent, neuve et fragile, au moindre choc atteint son point extrême de vibration; fraîcheur et faiblesse se confondent; et « l'usure délicieuse » du plaisir appelle son renouvellement. Les nourritures terrestres

(1) *Amyntas*, p. 162.

pour être pleinement goûtées, supposent un jeûne préalable, jeûne du corps et de l'esprit. L'assouvissement est fait en partie du souvenir tout vif de la privation.

D'où plusieurs conséquences qu'il importe de distinguer nettement.

1° La convalescence du corps coïncide avec la convalescence de l'esprit. Cette coïncidence n'est pas nécessaire, mais son importance, dans le développement de Gide, est considérable : « Tout y contribuait : la nouveauté des lieux, et de moi-même où je découvrais tout avec ravissement; et nulle retorse méthode, autant que mon éducation puritaine, n'eût su me ménager, pour en jouir, de si multiples virginités (1) ». Le dépaysement, le voyage, figure ici comme le lieu idéal, le laboratoire privilégié où s'accomplit à la fois la conquête de la santé et de la liberté. L'éducation puritaine avait conservé, comme dans de la glace, l'enfant qui dans l'homme se réveille. Tout progrès vers la santé, vers la possession physique de soi marque la rupture d'un lien moral. L'éthique du salut physique remplace l'éthique du salut spirituel : Michel nommera Bien tout ce qui lui sera salutaire. Mais cela n'équivaut pas du tout à « sombrer

---

(1) *Id.*, p. 162.

dans la matière ». La convalescence, en effet, comporte des privilèges particuliers : le convalescent, éminemment vulnérable, a le droit de ne point songer d'abord à ne point blesser les autres. Ce qu'il s'applique à sauver, ce n'est pas son corps seulement,mais les moyens par le sauvetage de ce corps de restaurer aussi bien sa puissance et sa bienfaisance spirituelles. D'un autre côté la convalescence l'isole. Les efforts qu'il fait n'engagent, ne peuvent engager que lui. Afin de mener à bien sa tâche, il apprend à se découpler d'autrui.

2° La sensation de la vie apparaît chez Gide comme le terme d'une longue suite d'efforts, et ces efforts consistent à traverser des épaisseurs de glace accumulées. Il semble que la glace, pour Gide, se réduise à ce qu'on pourrait appeler les abstractions, c'est-à-dire à tout ce qui est détaché de la sensation vive. Ses héros, avant la conversion à la vie, sont presque tous des érudits, dont la passion est de lire et l'action d'écrire sur ce qu'ils ont lu. Leur conversion entraîne de leur part un renoncement à leurs travaux, un défi à tout leur passé, un complet « *estrangement* » qui s'accompagne de décisions et de gestes véritablement rituels. Michel, Saül, Gide luimême se coupent la barbe. Jérôme, érudit,

vierge et fiancé, devait porter encore la barbe. Ces cérémonies et ces oppositions donnent un singulier relief à la simple opération d'exister. « Etre m'occupe assez », s'écrie Michel (1). Le sentiment du présent occupe toute la conscience, chassant la représentation du passé, laissant pressentir l'avenir comme un immense champ inculte.

3º Tout cela, en principe, n'est que préparation. Vient un moment où la rééducation de la vie ne satisfait plus Michel. Il souhaite maintenant d'utiliser ses forces. Il a rejoint la ligne de départ, non pas encore la ligne d'arrivée. Mais les choses ne sont pas si simples. D'abord il y a les habitudes prises, dont il devient difficile de se défaire : il est si doux de s'éveiller! Le convalescent rétabli, nous l'avons vu à propos de *Paludes*, s'accommode malaisément de la société. Vis-à-vis des autres il a le sentiment de détenir un secret et un privilège : il s'éprouve vivant parmi les gens qui ont perdu le contact de la vie; il remarque que « les uns et les autres (causent) habilement des divers événements de la vie, jamais de ce qui les motive (2) ». Lui, connaît

---

(1) *L'Immoraliste*, p. 41.
(2) *Id.*, pp. 142-143.

les sources sauvages et les préfère aux fleuves canalisés. Il y a plus. L'homme que nous présente le plus volontiers Gide vit en souplesse plutôt qu'en force. La vitalité reconquise ne surabonde point en lui. Il dépend, pour s'épanouir, du choc extérieur de la sensation, non pas d'un foyer intérieur : à s'éloigner de la sensation vive, de l'impression première, il court le risque de se refroidir. L'ivresse propre à la convalescence représente en somme pour lui le type de l'ivresse souhaitable. Ainsi se forme progressivement en lui une idée déterminée de la vie : commencer, recevoir, c'est vivre; continuer, c'est s'éloigner de la vie et se perdre derechef dans l'abstraction. L'action, qui est la restitution au monde des forces qu'il nous a délivrées, trace une trajectoire où l'être s'épuise de plus en plus, et de plus en plus vite, à mesure qu'il prolonge la restitution sans retourner à la source. Le nouveau vivant se détournera donc de l'action, de l'organisation volontaire et continuée des forces qu'il a puisées dans la sensation. Ou plutôt son action se réduira à la passivité vigilante des *Nourritures Terrestres*. La vie tiendra tout entière dans l'impression *présente* coupée du passé — les souvenirs gêneront — et ne s'organisant pas en avenir. La préparation à la vie,

en vertu d'habitudes chères et d'une vitalité fragile, devient la fin même de la vie.

4° Si le passé et l'avenir sont des abstractions, c'est qu'il faut les abstraire afin de dégager le noyau vivant de la sensation. Le sentiment de la vie sera donc obtenu par une distinction volontaire et concertée; par une opération analytique analogue à celle par quoi Condillac réduit sa statue à n'être qu'odeur de rose. Gide, apôtre du spontané, se révèle bientôt de la race logicienne et têtue des idéologues de notre dix-huitième siècle, comme en témoigne ce remarquable passage :

« Redécouvrir, au-dessous de l'être factice, le naïf, n'était point, à ce qu'il m'apparaissait, tâche si facile; et cette règle de vie nouvelle qui devenait la mienne : agir selon la plus grande sincérité, impliquait une résolution, une perspicacité, un effort où toute ma volonté se bandait, *de sorte que jamais je ne m'apparus plus moral qu'en ce temps où j'avais décidé de ne plus l'être :* je veux dire : de ne l'être plus qu'à ma façon. Et j'en vins à comprendre que la parfaite sincérité, celle qui fait selon moi l'être le plus valeureux, le plus digne, la sincérité non point seulement de l'acte même, mais du motif, ne s'obtient qu'avec l'effort le plus constant, mais le moins âpre, qu'avec le regard le plus clair, j'entends

par là le moins suspect de complaisance, et qu'avec le plus d'ironie.

« Il m'apparut bientôt que je n'avais à peu près rien gagné, que je n'agissais encore que selon le meilleur motif, tant que je soumettais mes actes à cette approbation qui impliquait, avant d'agir, une sorte de délibération et de contrepesée imaginative, par où l'action était d'autant retardée, entravée. L'action la plus prompte, la plus subite, me parut dès lors la préférable ; il m'apparut que mon action était d'autant plus sincère que je balayais devant elle tous ces considérants par quoi je tentais de me la justifier d'abord. Désormais, agissant n'importe comment et sans me donner le temps de réfléchir, mes moindres actes me paraissent plus significatifs depuis qu'ils ne sont plus raisonnés. Je me délivrai du même coup du souci, de la perplexité, du remords. Et peut-être cette gymnastique intime où je m'étais soumis d'abord, n'avait-elle pas été inutile et m'aidait-elle à atteindre cet état de joie qui me faisait connaître mon acte pour bon au seul plaisir que je prenais à le faire » (1).

Ce *Discours de la Méthode*, qui résume, du

---

(1) Texte inédit dans *Morceaux choisis* (Nouvelle Revue Française), pp. 432-433.

point de vue de Gide, les étapes que j'ai tâché de définir, montre bien comment l'énergie morale, chez lui, se retourne contre les fins habituelles de la morale, qui sont de surmonter et d'organiser le spontané. Et de même, en « balayant » tous les « considérants » devant son action, il épuise son énergie intellectuelle à se désintellectualiser. Il serait donc inexact de dire que Gide renonce à la volonté, à la décision intellectuelle; mais son intelligence et sa volonté se dressent comme des cloisons entre la vie spontanée qu'il veut vivre et le monde de l'intelligence et de la volonté. Si la *sincérité*, selon Gide, consiste à éliminer le vouloir et l'examen réfléchi, cette élimination reste tout de même illusoire, *puisque c'est la volonté et la réflexion qui rendent possible une existence involontaire et irréfléchie.* La sincérité, en dernière analyse, sera donc une valeur comparable aux autres valeurs de la culture humaine, à l'affirmation de quoi toutes les facultés participent. Elle signifiera seulement que l'homme entend choisir certains aspects de la vie — laquelle, dans sa complexité, comprend toutes les modalités humaines — et que ces aspects, il les tiendra pour sincères, non pas seulement parce qu'ils sont spontanés, mais parce qu'ils sont obtenus par un concours discret de ses

facultés harmonisées, parce qu'en deux mots ce sont des idéals réalisés. Il ne faudrait pas croire que l'habitude du spontané, après de nombreuses applications de la méthode, finit par éliminer réellement le vouloir et la réflexion. En effet, Gide, d'après ses propres principes, doit redouter l'habitude du spontané, qui supprime « l'étonnement ravissant » de la découverte, autant que toute autre habitude; et de même que la sensation vive le réveille du sommeil de l'abstraction, ainsi la vigilance alertée, la veille constante de l'intelligence et du vouloir l'arrachent aux sensations qui en se répétant s'atténuent. On se rappelle peut-être que nous discernions en Gide, au début de cette étude, les traits intellectuels et moraux du savant : nous le voyons maintenant devenir le savant de sa propre vie, soucieux de varier les « expériences » le plus possible, afin de n'épuiser jamais la volupté de l'existence. C'est pourquoi aussi, comme il le dit à son visiteur allemand (1), il aime mieux faire et voir agir qu'agir lui-même : d'abord parce que l'action des autres il l'éprouve comme une sensation, une impression, et puis sa propre action l'éloignerait de ses sources vives par la répéti-

(1) *Morceaux choisis*, pp. 419-429.

tion d'un sentiment qui perdrait rapidement de sa chaleur.

Il apparaît ainsi que la *vie*, chez Gide, est d'abord une idée, ou si l'on veut, un idéal; et qu'ensuite cet idéal découpe une zone limitée dans la substance illimitée de la vie réelle; zone où tout est contraste avec ses habitudes premières; et comme ces habitudes premières lui paraissaient le contraire de la vie, il appelle *vie* l'expérience qui l'en dépouille. Rien de plus légitime, à la condition qu'on reconnaisse clairement le caractère partiel et partial de cette notion, et d'abord que c'est une notion, un concept : je veux dire que la vie que nous définit Gide, dont il dessine à tout coup les traits, ne se distingue des autres formes de la vie — de la vie héroïque, de la vie sainte, de la vie volontaire, etc., — que par un choix volontaire et une distinction conceptuelle, et pas du tout par une plus grande sincérité *en soi*. Car, en somme, le plaisir que Gide tient pour sincère, c'est celui qui l'échauffe, qui le meut et l'émeut, qui lui donne le sentiment qu'il est vivant; et c'est bien sur un plaisir de cette sorte et de cette portée, quoique provoqué par des causes différentes, que le héros, le saint, le volontaire fonderont leur sincérité. Je retrouve ici la critique que j'adressais à Gide à propos de

Corneille. Je lui reprochais de découper une zone d'erreur et une zone de vérité, d'opposer le réel à l'imaginaire sans tenir compte des variations infinies qui commandent ces divisions et ces oppositions suivant les tempéraments individuels. Je constate ici, une fois de plus, que l'individualiste est le premier à trahir sa propre doctrine en généralisant naïvement les contrastes qui lui sont particuliers.

Je crois que cette idée de la vie, Gide la doit surtout à une faculté chez lui très singulière : la faculté de se distraire de sa propre destinée. A force de vivre au jour le jour et de recommencer sans cesse, à force de répéter son introduction à la vie sans jamais s'engager là où il s'est introduit, il perd de vue sa mission historique, dont la pleine conscience modifierait sans doute sa philosophie. Si sa représentation de la vie, posée dans l'absolu et généralisée, est partielle et contestable, son expérience de la vie, par contre, au moment et dans les circonstances où il l'a tentée, acquiert une signification historique considérable. La philosophie de la vie chez Gide, je le répète, est une philosophie du commencement, de l'initiation. Il nous enseigne à reprendre contact avec les sources, et, pour tout dire, il nous *décivilise*. Dans la mesure où la vie civi-

lisée — et c'était le cas, je crois, quand il commença de penser et d'écrire — est devenue stérile, ce retour aux sources peut se révéler d'une incalculable fécondité. Peu nous importe, dès lors, que Gide se soit attardé à la découverte ravissante de la vie, et même qu'il ait pris l'habitude et presque la manie d'incessamment se « redécouvrir » : ce sont là les déformations professionnelles, les équations personnelles du chercheur. Il faut résolument distinguer l'aventure individuelle de Gide des enseignements que cette aventure comporte, et qui sont, à mon avis, de portée universelle. Je suis persuadé que pour comprendre complètement le message de Gide, il faut dépasser le point où il s'est jusqu'à présent arrêté.

La difficulté que présentait pour moi l'interprétatio n de Gide, au début de cette étude, on se la rappelle peut-être : c'était que l'œuvre de Gide, qui évolue dans une certaine direction, qui jette les bases, et plus que les bases, d'une logique et d'une morale nouvelles, se plaît à vêtir les formes de la logique, de la morale qu'elle combat, faisant ainsi figure, pour les chrétiens, d'œuvre satanique, c'est-à-dire entièrement liée aux principes religieux dont elle contient pourtant la critique vivante. Qu'on m'entende bien : je ne suis pas, je l'espère, assez sot pour m'éton-

ner et m'embarrasser de rencontrer chez Gide ce que je trouve chez tous les artistes critiques, notamment chez Ibsen : le besoin de soutenir, ou plutôt de faire soutenir à ses œuvres successives des points de vue opposés, afin d'épuiser, avec la pleine liberté de la poésie, les possibles que lui suggère la vie. Par exemple, *Saül* est l'admirable exemple d'une reprise de Gide : le thème de la dépossession de soi forme la contre-partie du thème des *Nourritures*, tire de ce dernier les conséquences dramatiques, tragiques même, qu'excluait la volonté de joie des *Nourritures*; *Saül* projette l'ombre que l'intense clarté des *Nourritures* cerne et approfondit. Ces oppositions de tons sont de la plus riche poésie, en même temps que leur signification psychologique est également riche. Ce n'est pas au Gide artiste que j'en ai, mais au Gide critique, et plus exactement au Gide idéologue, dans la mesure où il s'affirme « contradictoire » et pose comme le rythme essentiel de sa vie et de sa pensée une sorte de balancement entre le christianisme et le paganisme, dont un exemple typique est cette introduction du diable dans sa destinée que j'ai signalée plus haut, avec texte à l'appui.

Qu'est-ce donc enfin que ce christianisme de Gide ? Et d'abord, où le trouver dans son

œuvre ? Dans les *Cahiers* évidemment ; mais nous avons vu que les *Cahiers* marqueraient plutôt l'expulsion hors du christianisme, dans la mort ou dans le vie, d'un être peu fait pour en supporter la pression. Et même dans ces *Cahiers*, que dire d'un vœu comme celui-ci : « Puisqu'il faut que je la perde, que je te retrouve *au moins*, mon Dieu... (1) » Il faut avouer que voilà Dieu singulièrement placé, dans une position éminemment relative. Rapprochons ce vœu de celui de *Num quid et tu :* « Seigneur, donnez-moi d'avoir besoin de vous demain matin (2) ». La valeur relative de Dieu, chez Gide, apparaît nettement si l'on songe que l'exaltation d'André Walter est nourrie par l'influence d'Emmanuèle, et si l'on se rappelle surtout les deux admirables scènes identiques de *Si le Grain ne meurt* et de la *Porte Etroite* où Gide nous montre l'effet magnifiquement foudroyant de la sympathie morale sur un jeune homme sensible et ingénu. Il est difficile de douter, après ces trois témoignages, que les préoccupations chrétiennes, chez Gide, soient relatives à une forme profonde et durable de sympathie, s'insèrent dans un

---

(1) *Les Cahiers d'André Walter*, p. 8.

(2) *Num quid et tu*, p. 60.

dialogue vivant et dramatique, n'appartiennent pas, si je puis dire, à ses angoisses *nécessaires*, mais plutôt projettent dans sa conscience les images de son émouvante participation à autrui. Dieu, le dieu chrétien, détient sur lui un pouvoir indirect et conditionnel, à travers une présence humaine, et ses relations avec Lui restent soumises aux subtiles variations de ses rapports humains. Il est un passage de l'*Immoraliste* qui éclaire singulièrement ce point délicat. C'est quand Michel est auprès du lit de Marceline, qui lui demande son petit chapelet :

« — Tu crains donc que je ne te soigne pas assez ?

« — Oh! mon ami! murmure-t-elle. Et je me souviens de notre conversation de Biskra, de son craintif reproche en m'entendant repousser ce qu'elle appelle « l'aide de Dieu ». Je reprends un peu rudement :

« — J'ai bien guéri tout seul.

« — J'ai tant prié pour toi, répond-elle. Elle dit cela tendrement, tristement; je sens dans son regard une anxiété suppliante... Je prends le chapelet et le glisse dans sa main affaiblie qui repose sur le drap, contre elle.

Un regard chargé de larmes et d'amour me récompense, mais auquel je ne puis répondre;

un instant encore je m'attarde, ne sais que faire, suis gêné; enfin n'y tenant plus :

« — Adieu, lui dis-je, et je quitte la chambre, hostile, et comme si l'on m'en avait chassé (1). »

Ceux qui ne verraient dans cette scène qu'égoïsme et que cruauté témoigneraient de leur méconnaissance de l'amour. Mais encore un coup, que devient Dieu dans tout cela ? Rappelez-vous : « Il est jaloux de Dieu qui lui vole sa femme (2) ». N'est-ce pas le thème indiqué dans l'*Immoraliste* qui, dans le *Journal des Faux Monnayeurs*, se précise et s'élargit ? Voyez les conséquences de cette jalousie de Dieu, fort différente de la jalousie du Christ que Gide découvre chez Nietzsche, bien qu'il s'agisse, ici encore, d'une sorte de rivalité : le jaloux prouvera-t-il à la personne qu'il aime, ou plutôt à lui-même en tant qu'il aime, qu'il peut lutter avec l'influence de Dieu ? Cela ne se peut, il est écrasé d'avance : « Combien peu de chose, ce tout petit bonheur humain qu'il lui propose, en regard de la félicité éternelle (3) ». Il faut

---

(1) *L'Immoraliste*, pp. 179-180.

(2) *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 38. (V. plus haut p. 167).

(3) *Id.*, p. 38.

ajouter que Michel — puisque c'est chez Michel que nous avons reconnu cette jalousie — défend un bonheur, ou plus exactement une raison de vivre qui provoque la douleur de Marceline, et qu'en même temps la religion de Marceline lui représente ce bonheur comme un péché; de sorte que tout ce dont Michel pourrait arguer en faveur d'une interprétation de la religion plus conforme aux désirs humains est attribué par Marceline à la complaisance, à la faiblesse égoïste, et lui est à la fois une occasion nouvelle de souffrance et un motif nouveau de prier pour Michel, c'est-à-dire contre lui; et que les preuves que Michel voudra donner de son amour seront frappées de nullité, puisqu'il y manquera le renoncement au plaisir qui fournirait seul, aux yeux de Marceline, le témoignage décisif de cet amour. Ainsi s'opère entre la souffrance de Marceline et la morale chrétienne une sorte d'identification qui empêche Michel de rester en contact intime avec cette souffrance, et d'obéir à son impérieux et doux appel. Entre elle et lui Dieu se dresse, le Dieu qui juge; la sympathie blessée se change en irritation, en humiliation pourrait-on dire; le bonheur des sens, que Michel aurait peut-être pu sacrifier par amour, il refuse d'y renoncer par ordre ; toutes les incompatibilités entre

le christianisme et la nature lui réapparaissent avec éclat, avec d'autant plus d'éclat qu'elles se compliquent maintenant d'une rancœur inspirée par un sentiment qui, lui, n'a rien à voir avec le plaisir et qui appartient au meilleur de lui-même. Je ne prétends certes pas tirer Gide tout vivant de son œuvre, mais je ne crois pas me tromper en affirmant que c'est dans cet esprit qu'il convient d'interpréter, avec toutes les nuances nécessaires, les relations de Gide avec la religion lorsqu'elle donne une note « satanique » à son œuvre. Sous le défi voilé ou le ricanement je sens comme une plainte en sourdine, la plainte à la fois irritée et désespérée d'un homme qui voit méconnaître son cœur, et qui sent que, pour une fois, son cœur est d'accord avec sa raison.

Mais lorsqu'un événement, ou quelque tournant de sa vie, réveille de façon aiguë sa sympathie morale, lorsqu'elle l'arrache à lui-même et le rend tout éperdu à autrui, alors le travail d'éloignement et d'opposition qu'il a fait se retourne contre lui-même : il ne lui reste plus d'autre moyen de sympathie, d'autre manière de se donner que de se livrer pieds et poings liés au Dieu qui juge, que d'accepter l'image qu'on a formée de lui et qu'il récusait. C'est tantôt l'extraordinaire

passivité de Jérôme, qui ne pourrait pas, puisque maintenant la parole est à Alissa, intervenir en son nom propre; tantôt, c'est le douloureux, l'épuisant examen de conscience de *Num quid et tu*. J'avoue ne pouvoir absolument pas partager l'opinion de certains critiques qui voient dans *Num quid et tu* une sorte d'abandon de Gide à sa destinée chrétienne, et comme l'aveu qu'il eût laissé échapper, à la faveur d'une crise morale, d'une vocation détournée seulement par le plaisir; et lorsque Gide déclare à M. Martin-Chauffier qu'il n'est pas très sûr que *Num quid et tu* ne soit pas « un développement littéraire et relativement artificiel (1) », je crois qu'il approche de plus près la vérité. Mais ce n'est pas encore tout à fait la vérité. Pour bien comprendre l'état spirituel des *Cahiers*, de la *Porte Etroite*, de *Num quid et tu*, il faut se représenter l'extraordinaire faculté qu'a Gide, une fois que le choc de la sympathie l'a fait vibrer d'une certaine façon, de tirer de cette vibration toutes ses consonnances, de faire sien et d'épuiser le thème — qui est ici proprement musical — dont le développement était im-

---

(1) Louis Martin-Chauffier : *André Gide et la Sincérité*, dans *André Gide (Cahiers de la Quinzaine)*.

pliqué dans les premières sonorités de l'émotion. C'est, si l'on veut, une *imitation*, encore que ce mot ne traduise point le caractère tout intérieur et ressenti du développement. Je regrette que *simulation* soit toujours pris dans une acception péjorative, car c'est bien d'un phénomène analogue à la simulation qu'il s'agit, où l'adhésion totale de tout l'être incarne véritablement les sentiments exprimés (1). Le Gide de *Num quid et tu*, ce n'est pas le Gide qui se découvre pécheur, on ne dira pas non plus que c'est le Gide qui se veut pécheur ou qui imite le pécheur, mais c'est le Gide qui pendant un temps vit de la vie du pécheur, et se pense comme tel, parce que l'état du pécheur est celui où l'a plongé, non pas l'angoisse personnelle du salut, ou l'illumination de la foi, mais un violent remous de la sensibilité. Toujours partagé entre la pensée et l'impression sensible, affective, ce qui pour un autre serait hypothèse, est

(1) Rappelons-nous l'étonnante façon dont Gide enfant simule une maladie nerveuse, comme il la mime, et comme il fait plus que la mimer, comme il la vit à fond, et jusqu'à l'épuisement nerveux. Il est essentiel de distinguer, chez les personnes capables de ces « imitations », le *moi* qui se livre, qui s'aliène, et la *personnalité* qui se reprend tout à coup, et souvent au moment le plus inattendu.

pour Gide, tout d'abord, émotion; et les déductions logiques qu'un autre tirerait des principes posés, chez Gide sont des suites de sentiments, d'actes ébauchés, ce que les Anglais appellent une *experience;* mais il ressemble tout de même au logicien qui déduit un univers donné à partir de certains principes sans être engagé à croire à cet univers, par la nature même de son opération.

C'est pourquoi la puissance de sympathie de Gide, qui me paraît indéniable, lui est contestée par certains. Lorsque Gide écrit, dans le *Journal des Faux Monnayeurs* : « De même dans la vie, c'est la pensée, l'émotion d'autrui qui m'habite; mon cœur ne bat que par sympathie », Albert Thibaudet et Charles du Bos manifestent d'assez fortes réserves. C'est pourtant Gide qui a raison. Le tout est de bien s'entendre sur cette notion de sympathie. Quand Jérôme découvre Alissa à genoux, et du même coup la vocation spirituelle de sa vie, la sympathie, l'amour le surprend. C'est un choc, une impression sensible analogue aux impressions vivifiantes des *Nourritures.* Il n'a pas appelé cette révolution de son être, nulle trace, chez Jérôme ou chez Gide, de « l'amour-imagination ». Et cet amour dure, s'organise et se perpétue en lui en dépit de la résistance de son égoïsme, en

dépit des difficultés particulières que sa nature offre à la satisfaction harmonieuse de ses vœux. Sympathie ne veut pas dire compréhension (Jérôme peut peindre Alissa merveilleusement et nous la découvrir sans lui-même la bien comprendre); sympathie ne veut pas dire non plus altruisme : à vrai dire cette sympathie fait irruption dans la vie intérieure de Gide sans qu'il y soit bien préparé; elle l'exalte et elle le gêne à la fois; le développement de la personnalité de Gide amènera bien des conflits avec cette présence d'autrui en lui-même; mais elle n'en paraît que plus réelle, plus incontestable, plus authentique comme on dit. De tous les sentiments de Gide, c'est le sentiment non pas auquel, peut-être, Gide fut le plus fidèle, mais qui fut le plus constamment fidèle à Gide.

Les sentiments que la sympathie morale inscrit dans l'âme de Gide semblent doués de ces qualités dont nous avons vu qu'il dépouille l'image de la vie qu'il a faite sienne : la durée, disais-je, l'organisation, c'est-à-dire en somme la fidélité. Il y a une doctrine de la fidélité en puissance dans l'expérience morale de Gide et qu'il n'a pas réalisée pour des raisons complexes où justement la religion me paraît jouer le premier rôle.

L'influence morale qu'il subit, que par moments il incarne, dont à d'autres moments il se secoue afin de rejoindre sa personnalité, j'ai cru voir qu'elle est étroitement associée avec l'éthique chrétienne. En prendre la responsabilité, la pousser à ses conséquences, ce serait donc pour lui accepter cette éthique, ou plutôt revenir à elle. Mais revenir au christianisme ce serait renoncer aux sources fécondes qui nourrissent sa vie, sa pensée, son art enfin; de sorte qu'une fois de plus l'image de la religion vient s'interposer entre un certain développement moral et le souci de sa liberté. Gide est naturellement amené à croire que la fidélité est le signe du renoncement parce que le renoncement lui apparaît comme la condition de la fidélité, alors que ce serait la fidélité, si elle était atteinte par un approfondissement naturel de sa vie, qui deviendrait la condition du renoncement. C'est la vie, lorsque nous la laissons croître et mûrir, qui d'elle-même dure, s'organise, se veut et nous fait considérer la fidélité comme la forme la plus haute de la volupté. Cela, Gide ne peut guère l'imaginer, parce que les associations de la fidélité, dans sa mémoire, le reportent à la vie prisonnière qui précéda sa libération, et surtout, parce qu'elles construiraient des barrages qui rom-

praient et détourneraient le cours naturel de sa vie intérieure. De là, chez lui, la croyance que la fidélité morale et la passion de vivre forment en lui deux tendances incompatibles qu'il désigne par les termes commodes de christianisme et paganisme. Mais il ne faut pas oublier que la séparation de l'âme et de la chair lui paraissait d'abord toute naturelle, normale et saine, que par suite il ne se jugeait point incohérent le moins du monde pour en faire la règle de sa vie, et que l'idée d'un être incohérent et « contradictoire » lui est venue du christianisme dont il subissait indirectement l'influence par la sympathie morale et le sens dramatique d'autrui. N'en peut-on pas conclure que le christianisme a été pour le moins aussi nuisible à l'harmonisation de sa vie que ce qu'on appelle son égoïsme (1) ?

Devant le véritable imbroglio de sa destinée

---

(1) On m'objectera que j'écris beaucoup de phrases pour rien, et que Gide est tout bonnement un égoïste qui ne veut renoncer à rien de ce qui fait le charme de sa vie, pas même à la sympathie morale, et que de là viennent ses « contradictions ». Je répondrai que le mot égoïste est d'usage très commode pour ceux qui jugent sans penser. On peut le retourner dans tous les sens, et, par exemple, étant donné les conditions de *l'Immoraliste* et de la *Porte Etroite*, Jérôme me paraît plus égoïste que Michel. Mais surtout, je crois qu'un artiste « représenta-

intérieure, Gide incline de plus en plus à se considérer comme un homme dupé : dupé par la vie ou dupé par la religion, suivant que telles ou telles tendances prévalent en lui. Lorsqu'il en vient à croire, sous l'influence de la sympathie, que l'amour de la vie lui a joué des tours pendables, il imagine alors le personnage du diable, qui n'est guère moins commode que le mythe du christianisme et que celui du paganisme. Dans *Œdipe*, au contraire, le héros nous apparaît comme un homme joué par la religion, un homme qui découvre que sa vie repose sur un mensonge. Cette pièce curieuse et sèche, où le génie de *Paludes* déforme un peu le tragique qui semble tout entier résorbé dans la conscience critique, présente un raccourci saisissant de la destinée gidienne dont la poésie est malheureusement absente. Gide y paye assez cher le grand progrès de

---

tif », à l'époque de Gide, rabattu sur soi-même, devait faire son œuvre avec sa vie, et je ne vois pas comment pareille entreprise aurait pu être menée à bien si l'artiste avait commencé par renoncer à soi-même. Si j'oppose ma conception de la vie à celle de Gide, ce n'est pas comme une conception moins égoïste à une conception plus égoïste — ce qui serait pour moi du charabia — mais comme une vue que je crois plus complète à une vue rendue partielle par les circonstances particulières de la destinée gidienne.

sa lucidité : il semble qu'en se comprenant plus clairement il se dépouille des charmes tremblants et troubles qui le rendaient précieux.

Mais du même coup, par cet instinct merveilleux qui lui fait toujours toucher la note que les plus jeunes attendent de lui, il se délivre du clair-obscur qui est en train de nous devenir insupportable. Je ne saurais mettre *Œdipe* au rang de *Saül*, de *Paludes*, de la *Porte Etroite*, mais je crois que l'œuvre marque un tournant, le plus aigu peut-être, mais par là même le plus important, du parcours accidenté que j'ai tâché de suivre.

Entre le diable et *Œdipe*, si l'on me demandait de parier, c'est *Œdipe* que je choisirais. Car plus Gide aperçoit clairement le sens de son évolution, plus il lui devient nécessaire d'interpréter son œuvre par une idée qui lui est demeurée très longtemps étrangère : l'idée de progrès. On sait, Gide l'a répété cent fois, qu'il n'a pas le sens de la durée, et nous avons vu que sa particulière volonté de vivre n'était point faite pour le lui donner. Je crois même qu'une grande partie des « obscurités » de Gide viennent de sa répugnance à introduire dans sa vie un ordre de succession et de croissance. Mais son œuvre durait, croissait pour lui, et sa volonté de surmonter

ses « contradictions », non moins grande que sa volonté de recommencer sans cesse à vivre, l'amène aujourd'hui à distinguer ce qui fait son drame individuel de ce qui constitue la personnalité de son œuvre. Le christianisme est profondément mêlé à l'histoire intime de sa vie, colore ses sentiments les plus durables, et son éducation première, son vocabulaire, sa mémoire poétique lui fournissent abondamment de quoi donner le change et tromper les meilleurs esprits; mais son œuvre est peu chrétienne. Son œuvre, dans sa plus grande partie est une progressive déchristianisation de l'homme, et son humanisation. Je dis « progressive », parce que Gide n'a pas d'abord aperçu où son génie le menait, et que se croyant d'abord un pur artiste, il lui semblait que l'harmonisation poétique de tendances contraires était pour lui une fin suffisante en soi.

Mais Gide n'est pas un pur artiste. Il est essentiellement un humaniste, c'est-à-dire un esprit qui découvre son humanité et la délivre tant bien que mal de Dieu. C'est au XVIe et plus encore au XVIIIe siècle qu'il trouverait ses frères de pensée, et non parmi les Jansénistes ou parmi les Huguenots, mais dans le voisinage d'un Montaigne et d'un Diderot. Ce qui a trompé chez lui, c'est

que Montaigne a souvent tenu par sa bouche le langage de Théodore de Bèze, et Diderot celui de Jean-Jacques. C'est que Gide sort du XIXe siècle qui a brassé toutes les valeurs des siècles précédents, léguant à ses derniers enfants le plus incroyable des mélanges. Presque tous s'y laissèrent prendre, et le progrès consista pour presque tous à trier, à élaguer, à isoler, à purifier, comme ils disaient, telle ou telle valeur qui leur paraissait la plus souhaitable, c'est-à-dire qui consolait de mieux leur désespoir. Nous voyons ainsi de grands contemporains de Gide, que je ne nommerai pas, accomplir des restaurations qui relèvent malheureusement de l'ordre du théâtre, comédiens, tragédiens sans le savoir. S'il est arrivé à Gide de jouer la comédie, du moins savait-il qu'il la jouait : le génie de *Paludes* veillait.

Parvenu au terme de cette étude, où j'ai voulu, pour autant qu'il m'est possible, faire œuvre d'analyste exact, il me vient un scrupule : je n'ai pas assez marqué les différences profondes qui me séparent de Gide. En avais-je le temps ? Il y faudrait un autre volume, que je n'ai aucun droit d'imposer au lecteur d'un essai sur André Gide. Toutes les critiques que je pourrais adresser à Gide, en mon nom propre, reposeraient sur une louange :

il est un de ceux qui ont rendu possible une reconstitution de l'homme à pied d'œuvre, en détruisant toutes les fausses édifications qui dissimulaient sa nature et ses moyens véritables. Son œuvre est d'abord une œuvre de dissociation, compliquée d'un drame personnel dont les effets poétiques ont à la fois embelli et troublé le cours d'une pensée paresseuse et têtue qui lentement se faisait jour. Dissociation et reconstitution, pour qui comprend l'histoire humaine sans préjugés sentimentaux, sont les deux temps nécessaires d'un rythme éternel. Mon désaccord avec Gide commence lorsqu'il prétend reconstruire, ou plutôt lorsqu'il suggère — car Gide n'affirme jamais — une image définie de l'humanité; parce que les interférences de son drame personnel lui troublent un peu la vue, et parce que ses habitudes, et aussi les conditions de sa fonction parmi nous, l'arrêtent au seuil de la vie redécouverte. Mais — et je ne saurais assez insister sur ce point qui me paraît essentiel — je ne puis être en désaccord avec Gide que parce qu'il a rempli sa mission jusqu'au bout et m'a débarrassé de la dure tâche de détruire. Si je crois à l'unité humaine, si je crois que la vie, vécue d'une certaine façon, nous rend les valeurs que d'abord nous avons dû perdre

afin de la retrouver, c'est parce que Gide et ses frères d'esprit ont détruit les formes stériles où ces croyances s'étaient cristallisées. Si bien que différer de Gide, aujourd'hui, pour ceux qui ont compris le sens de son œuvre et les conditions vraies de l'homme, c'est tout de même l'approuver, et surtout le remercier.

APPENDICE

Notes sur le style d'André Gide

Une étude détaillée du style d'André Gide n'entrait pas dans l'esprit ni dans la composition de cet essai, qui se proposait surtout d'établir certaines relations entre l'homme et l'œuvre. Voici pourtant quelques notes qu'on ne jugera peut-être pas inutiles.

Le style de Gide, un des plus curieux qui soient à étudier, est certes de l'homme même. Il en trace les détours, les réactions subtiles, le rythme intime. Il fait plus, il pense pour lui. Je veux dire que la structure d'une phrase de Gide fait plus pour nous éclairer sur sa pensée que ses idées elles-mêmes. Il y a d'abord une évolution du style gidien, comme il y a une évolution de l'œuvre gidienne. Les *Cahiers d'André Walter* contiennent une poétique que Gide rejeta en partie par la suite, parce qu'elle correspondait à une conception de la vie spirituelle dont il devait se départir pour les raisons que l'on sait, mais dont son écriture garda le pli secret. « Mais plutôt encore le rythme allitéré, l'ondulement de la période — et le rappel interrompu des assonances pareilles. Et quand la syntaxe proteste il faut la mater, la rétive — car lui soumettre sa pensée, je trouve cela très lâche (1) ». Gide ne devait point « mater » la syntaxe, mais retrouver, par la lecture des grands auteurs clas-

(1) *Les Cahiers d'André Walter*, p. 165.

siques, de Bossuet, de la Bruyère, de Molière, de Montesquieu, une tradition d'assouplissement, des secrets de brisure conformes à l'esprit vivant de la langue. De même la place originale réservée dans la phrase à certains mots — trait capital de l'écriture gidienne — devait remplacer, dans sa poétique, la déformation arbitraire et toute musicale des mots eux-mêmes : « *Douloureusement*, — emphatique, trop espagnol — du dehors — pas d'intimité — il faut *douloureusement*, qui bien plus discrètement pleure (1) ». Ce n'est donc pas que Gide ait changé sa manière : plutôt, il a trouvé la vraie façon d'exaucer ses vœux esthétiques, d'abord fourvoyés. « J'aurais besoin d'un dictionnaire », écrit André Walter. Le *Littré* est venu remplir ce rôle indispensable.

Le style de Gide est contre-oratoire, il s'organise délibérément contre la phrase oratoire par des coupes variées. Gide reconnaît n'avoir pas toujours évité l'éloquence à laquelle il désirait « tordre le cou », mais quel écrivain français a jamais su complètement s'en affranchir ? Les effets d'éloquence coupée, à la façon de Montesquieu, de La Bruyère, de Flaubert, sont nombreux chez Gide : « Le village était endormi; dans la nuit qui paraissait immense on entrevoyait la masse lugubre des ruines; des chiens hurlaient (2) ». Mais le plus souvent, c'est par l'habile mise en valeur d'un mot ou d'un membre de phrase, laquelle entraîne une rupture de rythme, qu'il retient et décompose le mouvement : « Des Arabes songeurs regardent sinuer la danse qu'une musique, constante comme le bruit d'une onde coulante, conduit (3) ». Ici, le verbe rejeté au bout de la phrase la continue au delà d'elle-même, prolongeant la sinuosité constante de la musique.D'autres fois, la rupture de rythme, marquée par une rupture syntaxique, indique un changement d'aspect, de point de vue, comme dans cette phrase où

(1) *Id.*, p. 163.
(2) *L'Immoraliste*, p. 31.
(3) *Amyntas*, p. 14.

la proposition relative, après l'infinitive, réveille et déplace l'attention : « J'ai vu dans les creux craquelés cette eau monter, lourde de terre, tiède, et qu'un rayon de soleil jaunissait ». La rupture syntaxique achève pour ainsi dire la lourde montée de l'eau, étale celle-ci et l'illumine.

Fréquemment, Gide cherche, par un mot ou une forme inusitée, l'effet qu'il obtient ailleurs par la rupture du mouvement ou la décomposition de la phrase : « Fondues dans la rousseur des sables, on ne distingue fuir que leur cul blanc ». « Distingue fuir » est l'extension, par analogie, à un autre verbe de perception des sens de ce que l'usage n'autorise que pour certains d'entre eux. Voici un autre exemple, un peu forcé celui-là, du même procédé : « Parfois dans ces jardins, avant la fin du jour, je marchais, accompagnant nos envoyés chercher des provisions sur les places... (1) ». Pour ce qui est du choix des mots, aux constructions analogiques répondent les néologismes, qui relèvent du même esprit. « Déshabiter », « dépondérer » reviennent souvent chez Gide, marquant, et c'est à retenir, une chose qui se défait ou que l'on défait. Les néologismes constructifs, dans son œuvre, sont rares, pour ne point dire absents. Ces ruptures et contournements de la phrase ou du mot aboutissent parfois à des maniérismes excessifs : « Ta main prend ma main, inutilement se dérobante (2) ». Le passage du participe présent à l'adjectif verbal désaxe la phrase sans que l'effet musical y gagne beaucoup. Il est vrai que Gide n'aime guère le style des *Cahiers*. Mais c'est dans les *Nourritures* que nous trouvons cette phrase dont la difficulté ne comporte aucun bénéfice pour le lecteur : « Je me soutenais par orgueil; mais regrettais alors Hilaire qui me départissait l'an d'avant de ce que mon humeur avait sinon de trop farouche (3) ». On dirait que

---

(1) *El Hadj*, dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*, p. 73.
(2) *Les Cahiers d'André Walter*, p. 90.
(3) *Les Nourritures Terrestres*, p. 73.

Gide s'est amusé là à esquisser une parodie de son propre style en accumulant les tournures inusitées. Pour fâcheuse qu'elle soit, cette phrase est significative : elle montre par quel choix délibéré Gide préside à la composition de ses phrases, et quelle volonté se cache, comme derrière sa philosophie de la vie, derrière son écriture.

Ainsi Gide conduit, soutient, retient chacune des parties, chacun des mots de sa phrase, soit par des ruptures de syntaxe, soit par la place inusitée ou la forme originale d'un mot, soit par une construction analogique qui surprend notre oreille au moment où elle allait retrouver une habitude. Mais c'est surtout dans les passages fluides, où l'attention eût dû se détendre et s'écouler, que sa manière se fait sentir : « Devant nous ces lointaines céruléennes montagnes, dont nous nous rapprochons lentement, deviennent lentement moins azurées et semblent, flottant moins transparentes, plus réellement se poser. Et longuement l'œil interrogateur écoute comment un ton bleu passe au rose, puis du rose au fauve, à l'ardent (1) ». C'est que la fluidité est obtenue par un choix de mots et de formes qui déroute nos habitudes et confère au fondu de la phrase, à son manque de relief, une sorte de relief qui provient de la difficulté où nous sommes d'en suivre spontanément le sens.

Le « mouvement » ne nous est pas donné d'abord. Ce style ne peut être chanté que mot à mot. En éveillant constamment notre attention, en faisant naître chaque mot, chaque forme, non point du mot, de la forme précédente, mais de sa volonté, Gide nous oblige à recomposer la phrase comme il l'a composée lui-même, et communique au mouvement de la lecture les tâtonnements, les retours, les trouvailles, les suspens de la création. Une phrase de Gide est une subtile et savoureuse incertitude qui s'aventure, s'affermit pour se désaffermir aussitôt et souvent se perdre comme en un sable mouvant.

---

(1) *Amyntas*, p. 109.

C'est une improvisation concertée dont la suite se cherche, toujours inquiète de ce qui va suivre, d'une inquiétude infiniment subtile due à ce que nous repassons par les endroits glissants où l'auteur a passé d'abord. On ne saurait la lire trop lentement, pas à pas, avec bien des regards en arrière, avec le sentiment que chaque avance est précieuse d'avoir été obtenue par une sorte de grâce particulière. Il faut citer ici la description de la fusée, des *Nourritures*, déjà citée par Rivière, et qui demeure typique :

« De la ville montait ce qui semblait une fumée; c'était de la poussière illuminée, qui flottait, s'élevait à peine au-dessus des places où plus de lumière brillait. Et parfois jaillissait comme spontanément dans l'extase de cette nuit trop chaude, une fusée, lancée on ne sait d'où, qui filait, suivait comme un cri dans l'espace, vibrait, tournait, et retombait défaite, au bruit de sa mystérieuse éclosion. J'aimais celles surtout dont les étincelles d'or pâle retombent si longtemps et si lentement s'éparpillent, qu'on croit, après, tant les étoiles sont merveilleuses, qu'elles aussi sont nées de cette subite féerie, et que, de les voir, après les étincelles, demeurantes, on s'étonne... puis, lentement, après, une à une, on reconnaît chacune à sa constellation attachée, et l'extase en est prolongée (1) ».

Quand tous ces traits du style de Gide trouvent leur juste harmonie, l'effet est admirable :

« Le soir arrivait lentement; nous avons traversé la gorge, et le fabuleux Orient nous est tranquillement apparu dans sa pacifique dorure. Nous sommes descendus sous les palmiers, laissant Athman attendre sur la route

---

(1) *Les Nourritures Terrestres*, p. 82. Il peut être intéressant de comparer à ce passage la description d'une fusée par Barrès : « ...comme la fusée, à mi-route des étoiles, épanouit son cœur brûlant et retombe en gerbes de feu. » Une comparaison attentive de ces deux phrases permettrait de retrouver les oppositions esthétiques, psychologiques et jusqu'aux oppositions morales qui ont fait ces deux contemporains marcher toujours à contre-temps l'un de l'autre.

la voiture qui devait nous rejoindre. Je reconnaissais tous les bruits de l'eau courante et des oiseaux. Tout était comme avant, tranquille, notre arrivée ne changeait rien.

« En voiture, nous avons longé l'oasis, assez loin. Au retour le soleil se couchait; nous nous sommes arrêtés devant la porte d'un café maure, l'heure du Rhamadan passée. Dans la cour, près de nous, des chameaux en rut se battaient. Un gardien criait après eux. Les troupeaux de chèvres rentrèrent.

« De toutes les maisons de terre grise, une ténue vapeur monta, une fumée bleue qui bientôt enveloppa, éloigna toute l'oasis. Le ciel, à l'occident, était d'un bleu très pur, si transparent qu'il semblait encore plein de lumière. Le silence devint admirable; on n'y pouvait imaginer aucun chant. Je sentais que j'aimais ce pays plus qu'aucun autre pays peut-être ... (1) ».

On remarquera que dans cette page, les charmes et les maniérismes du style de Gide sont résorbés dans la simplicité de la description, mais s'y laissent entrevoir comme par transparence. Plus exactement encore, Gide, dans ce passage, trouve dans l'objet lui-même les caractères de son expression, et notamment le silence, l'éloignement et comme l'évaporation après l'impression intense, de sorte qu'il se délie de lui-même, s'abandonne. Le style de Gide se complique d'abord pour s'accrocher au sensible et retrouver le mouvement de la vie qui se fait, puis se purifie, sans s'appauvrir, par la réticence. La réticence, plus exactement que la litote, effet suprême du style gidien, suggère toutes les implications qu'à d'autres moment il explicite dans la phrase, et marque, de ces implications, en même temps la délivrance et la plus intime possession : « Dune mouvante; nous savions, pour y arriver, quel pays rauque, quels ravins sans eau, quelles ronces sans fleurs (2) ». « Si quelqu'un perd pied,

---

(1) *Amyntas*, pp. 39-40.
(2) *Id.*, p. 18.

c'est fini; il regarde les autres s'éloigner et repose; les oiseaux qui volent derrière le bataillon en marche, s'arrêtent, attendent, puis approchent (1). » Mais il est — une autre forme de réticence, plus subtile, marquée par le retour au style abstrait, mais à un style abstrait qui retient comme un souvenir tremblant de l'ivresse sensible : « Une vie au monotone cours commença où, comme en un milieu très sonore, le moindre mouvement de nos cœurs s'entendait — (2). » Et cette admirable description de la nature, antithétique des descriptions d'*Amyntas* : « Le soleil déclinant, que cachait depuis quelques instants un nuage, reparut au ras de l'horizon, presque en face de nous, envahissant d'un luxe frémissant les champs vides et comblant d'une profusion subite l'étroit vallon qui s'ouvrait à nos pieds, puis disparut (3). » Je ne crois pas que sans les *Nourritures*, l'*Immoraliste* et *Amyntas*, Gide eût été capable d'écrire comme il l'a fait la *Porte Etroite*, non plus d'ailleurs que le *Retour de l'Enfant Prodigue*, ni la scène des paysans protestants dans *Si le Grain ne meurt*. C'est que ce caractère simple et abstrait est obtenu par la réticence, et non point par l'élimination. Même le dépouillement en apparence parfait du style des *Faux Monnayeurs* révèle encore la volonté de l'artiste, retournée contre la prose d'art, mais qui suffit à faire de ce style un style écrit et comme un modèle pur mais conscient du style romanesque. Considérant les *Faux Monnayeurs* comme une magistrale orchestration critique du roman, plutôt que comme un roman proprement dit, ce style m'y paraît tout à fait à sa place et dans la juste note. Mais l'écrivain, dans son renoncement même, ne s'y renonce pas.

Le style de Gide est un grand style, parce qu'il est le graphique de la pensée, de la sensibilité, de l'être de Gide, qu'il en révèle à la fois le mimétisme et la tenace person-

---

(1) *Id.*, p. 58.
(2) *La Porte Étroite*, p. 52.
(3) *Id.*, p. 195.

nalité. C'est un style critique, critique de soi-même en tant que style, critique des démarches intimes du créateur, critique de notre conscience des choses, puisque la phrase s'analyse d'elle-même. Et c'est en même temps un style poétique, qui revient vers l'impression première, le mouvement de la phrase étant soit un repliement sur la sensation, soit la suggestion détournée de la sensation.

Il est fondé sur la croyance, essentielle chez Gide, que rien de valable n'est exprimé par l'artiste qui ne soit modelé sur une impression personnellement ressentie et dont l'immédiateté restituée, avec ce qu'elle suppose d'art délibéré et savant, constitue la garantie. Le ravissement qui revient toujours chez Gide avec la nouveauté et la ferveur, voilà ce qu'il veut enclore dans sa phrase, et pour l'éternité. Sa phrase, elle aussi, est une sorte de convalescence, de relevaille de l'académisme, de l'oratoire : elle s'éveille, s'étonne d'elle-même et se savoure, précautionneuse et assoiffée.

Un style qui recommence l'épanouissement hésitant à la vie sensible, qui se détourne des chemins tracés et cherche sa voie pas à pas, qui revient sans cesse et nous ramène à l'éblouissement du premier contact, reste forcément en deçà de bien des choses, de bien des intérêts. Il s'en distrait et nous en distrait. Il ne fait pas comme celui de Barrès, qui veut associer à sa volupté quelque grand intérêt public. Le style de Gide décivilise l'impression, et, en la purifiant, en coupe certaines racines.

Il est remarquable, en effet, que tout en s'indéterminant, en se dérobant et s'ouvrant sur l'inconnu et le possible au point que parfois la phrase se termine en effaçant ses traces, le style de Gide fixe avec force une certaine manière d'être devant les choses, reforme à sa manière l'automatisme contre quoi il s'était formé. Un jeu très fin des alliances sonores et des allitérations, des retombements et des coupes rythmiques produit sur le lecteur un charme qui l'engourdit et bientôt le berce comme, d'un mouvement contraire, une phrase oratoire

le berce. Il semble que de la phrase de Gide cette vapeur bleue s'élève qui recule et subtilise l'oasis. Flottante, elle s'immobilise, et quoique née de l'inquiétude, trouve dans l'inquiétude son repos. Si la phrase de Gide « recommence » l'impression, ce n'est pas par sensualité seulement, c'est par inquiétude de la sensualité. Elle se nourrit, mais au lieu d'aller plus avant, elle continue de se nourrir. Elle se tient constamment aux sources de la chaleur comme quelqu'un qui se refroidit vite, elle n'est pas elle-même source de chaleur. De là un certain piétinement, une exaltation qui ne se soutient que comme l'œuf sur le jet d'eau, par la force toujours présente de la sensation jaillissante. De là aussi, lorsque ce style exprime l'abstrait, le général, cette nostalgie frémissante, faite de regret, de crainte, d'espoir, qui rend le style idéologique de Gide le plus délicieux, peut-être, de notre temps.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMÉ
SUR LES PRESSES DE
LOUIS BELLENAND ET FILS
A FONTENAY - AUX - ROSES
JUIN 1931

1931. — Fontenay-aux-Roses. Imp. Louis Bellenand et Fils. — 43.459.





